Führer durch den Konzertsaal: Abth. 1. Th. Kirchliche ...

Hermann Kretzschmar




ALFRED EINSTEIN
EX LIBRIS

FÜHRER
DURCH DEN KONZERTSAAL

VON

HERMANN KRETZSCHMAR.

II. ABTEILUNG, ERSTER TEIL:

KIRCHLICHE WERKE:

PASSIONEN, MESSEN, HYMNEN, PSALMEN, MOTETTEN, KANTATEN

DRITTE, VOLLSTÄNDIG NEU BEARBEITETE AUFLAGE



LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.
1905.

VORWORT

zur dritten Auflage.

Die Erweiterung der dritten Auflage wurde hauptsächlich durch die zahlreichen im letzten Jahrzehnt erschienenen Neudrucke alter Kirchenmusik nötig; zur Vervollständigung des geschichtlichen Bildes ist auch eine größere Anzahl weiterer Handschriften herangezogen worden. Zweck und Anlage des Buchs sind unverändert geblieben.

SCHLACHTENSEE bei Berlin,

Juni 1905. **H. Kretzschmar.**

I. TEIL.

KIRCHLICHE WERKE.

PASSIONEN, MESSEN, HYMNEN, PSALMEN, MOTETTEN, KANTATEN.



Erstes Kapitel.

Passionen.

Der Konzertsaal hat in neuerer Zeit von einer Reihe größerer Gesangwerke Besitz ergriffen, welche ursprünglich nicht für ihn, sondern für den Gottesdienst bestimmt waren.

Nach der Bedeutung des Textes nehmen in dieser Klasse die Passionen die erste Stelle ein.

Die heutige Generation kannte bis vor kurzem, wenn wir von den einschlagenden Werken Grauns und F. Schneiders absehen, nur die Passionsmusiken von Seb. Bach; erst in neuerer Zeit trat zu diesem in einsamer Höhe thronenden Meister in Heinrich Schütz ein ebenbürtiger Name. Die Verschiedenheit, in welcher diese beiden gleich großen Künstler die Leidensgeschichte Christi musikalisch dargestellt haben, drängt allein schon dazu, nach der Geschichte der Gattung zu fragen. Wir dürfen aber auf diesem Wege auch noch darauf rechnen, unsere Einsicht in die herrlichen, aber rein künstlerisch nicht völlig verständlichen Passionen Seb. Bachs zu vertiefen, und zweitens darauf, daß wir einzelne Werke oder ganze Gruppen aus der Familie der Passionsmusiken kennen lernen, welche verdienen — entweder wegen ihres noch ungebrochenen Gebrauchswertes oder wegen der Auffassung und Durchführung der Aufgabe —, der Vergessenheit entrissen zu werden.

Unter der großen Menge von Passionsmusiken, welche im Druck oder in Handschrift vorhanden sind, unterscheiden wir drei Hauptgruppen: die Choralpassion, die Motettenpassion und die oratorische Passion.

Die erstgenannte Gruppe hat den Altersvortritt. Nach dem gegenwärtigen Standpunkt der Forschung gehen die direkten Nachrichten über Choralpassionen allerdings nur bis ins 15. Jahrhundert zurück; das von Mone*) beschriebene Exemplar ist das älteste in Noten vorhandene, von dem wir wissen. Aber Charakter und Form der Musik in den Choralpassionen des 15., 16., 17. Jahrhunderts tragen die deutlichsten Spuren einer viel früheren Entstehungszeit. Der Altargesang, wie er in den ersten Jahrhunderten unserer Kirche war, bildet ihre Seele.

Es war im 13. Jahrhundert**), als man aus den allgemeinen Evangelienlektionen, welche als eins der wichtigsten Glieder in dem wunderbaren Kunstbau der altchristlichen Liturgik bis in die apostolischen Zeiten zurückreichen***), die Passionslektionen loslöste. Während jene der Diakon allein sang, zeichnete man die letzteren dadurch aus, daß man sie von nun ab mit verteilten Rollen vortrug. Der Diakon behielt nur den Evangelisten, ein zweiter Kleriker sang den Christus, ein dritter alle übrigen Einzelpersonen. Diese drei Solisten oder »Soliloquenten« (deren Zahl dann in protestantischer Zeit vermehrt wurde) traten bei den Worten der Menge — turbae: Jünger, Hohepriester, jüdisches Volk, Soldaten usw. — als Chor zusammen und wurden als solcher bald auch durch die Gesamtheit der anwesenden Kleriker verstärkt.

Bekanntlich ging aus dieser Lesungsform der Passionsgeschichte auch das geistliche Schauspiel des Mittelalters hervor. Während aber in diesem letzteren das dramatische Element den kirchlichen Ursprung und Zu-

*) Mone, F. L., Schauspiele des Mittelalters, I, 60.

**) Kienle, Choralschule, I, 79.

***) Schöberlein, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges, I, 192, 236.

sammenhang bald vergaß und vernichtete, erhielten sich Geist und Form der alten Passionslektion bei den Choralpassionen in ursprünglicher Reinheit und Einfachheit noch lange fort. An ihnen hat die Kirche ihre konservierende Natur mit besonderer Macht erwiesen. Die im 18. Jahrhundert geschriebenen, sogar die auf evangelischem Boden verfaßten Nachzügler dieser Gattung, sehen im Rezitativteile wenigstens noch genau so aus, wie die zwei Jahrhundert älteren, und die dem 16. Jahrhundert angehörigen bringen uns wie in einer Versteinerung die Gesangformen eines Zeitalters vor die Augen, welches noch nicht die Sequenzen Notkers, ja nicht einmal die Hymnen des Ambrosius gekannt hat.

Mit dem evangelischen Kirchenliede hat die Choralpassion keine Blutsbeziehungen. Sie leitet ihren Namen von dem sogenannten Gregorianischen Choral, d. i. von jener Stilgattung liturgischen Gesanges ab, welche, in der frühesten Zeit der christlichen Kirche im absichtsvollen und weisen Gegensatz zu den sinnlichen Formen heidnischer Musik ausgebildet, angeblich durch Gregor den Großen Gesetzesgeltung für die abendländischen Gemeinden erhielt. Sie ist heute noch, oder vielmehr heute wieder, das Fundament kirchlicher Musik auf römisch-katholischer Erde. Die Gesänge des Gregorianischen Chorals zerfallen in zwei Gruppen: concentus und accentus. Der concentus umfaßt wirkliche Gesänge, kleine und große Melodien im neueren Sinne dieses Wortes, in denen musikalischer Reichtum, Schönheit und Charakter die denkbar höchsten Maße erreichen. Einzelne dieser ausdrucksvollen, köstlichen und eingänglichen Melodien aus dem Schatze des Gregorianischen Gesangs haben Jahrhunderte lang den Meistern der Polyphonie immer von neuem wieder Anlaß und Stoff zu herrlichen, mehrstimmigen Kunstsätzen geboten. Die Sätze des accentus sind weniger Gesang als Deklamation. Seine einfachen Tonreihen unterscheiden sich von gesprochener Deklamation nur dadurch, daß die Stimme eine musikalisch kontrollierbare Höhe einhält und daß

die grammatische Einteilung durch bescheidene Hülfsmittel melodischer und rhythmischer Natur verschärft wird. Der accentus weist auf eine besonders frühe Entstehungszeit hin, auf eine Zeit, in welcher singen (canere) und laut sprechen (alte dicere) als gleichbedeutend gelten durften, wie es tatsächlich in den Büchern der Kirchenväter auch für gleich genommen wird. Zu dieser zweiten Gruppe des Gregorianischen Rezitativgesanges gehören nun mit den Lektionen im allgemeinen auch die dramatisierten Passionslektionen im besonderen, und aus letzteren gingen die Choralpassionen hervor. Der Beweis hierfür liegt eben in der Tatsache, daß die Solopartien dieser Choralpassionen den vorgeschriebenen Stil der Lektion strengstens einhalten.

Protestantische Leser, welchen der Lektionston der katholischen Liturgie fremd ist, können sich von dem Rezitativstil in diesen Choralpassionen einen Begriff machen, wenn sie an den Gesang ihrer Versikeln und Kollekten denken. Wie hier, so wird dort der Hauptteil des Textes auf demselben Ton (Tenor, Reperkussion, Akzentton) deklamiert, das musikalische Element ist nur durch wenige schlichte melodische Formeln vertreten, welche an denselben grammatischen Stellen immer wiederkehren. Manche ältere Agenden schicken den verschiedenen Akzentstücken eine Tabelle ihrer Formeln voraus. Da stehen dann alle Interpunktionen, das Komma, das Kolon, das Semikolon, der Punkt, das Fragezeichen, das Ausrufungszeichen, besondere Tonfälle, die der Sänger im Kopfe haben und richtig einsetzen muß. Bei einem Teil der Akzentstücke wird der Anfang der Sätze im Hauptton gegeben. Zu denjenigen, die auch für den Anfang eine Formel (das initium) verlangen, gehört die Lektion. Das gebräuchlichste Initium der Passionslektionen bildet die aufsteigende kleine Terz. Mit ihr beginnt der Evangelist in der Tenorlage (Und es be-gab sich). Christus bringt alle seine Einsätze: sie, in der Baßlage, wenigstens zum Anfang der Nebensätze immer: (Dass sie das Was-ser hat) etc.

und die übrigen Soliloquenten machen von ihr ebenfalls einen sehr weitgehenden Gebrauch: Der Falsettist (Petrus, Pilatus) in der Form d f eine Oktav höher als Christus und der spätere Sopranist (Magd usw.) in der Form a c um eine Oktav höher als der Evangelist. Mehr noch als durch die verschiedene Stimmlage unterscheiden sich aber der Evangelist und von ihm und unter einander die im Evangelium auftretenden Personen durch die melodischen Wendungen am Ende der Satzteile, d. i. durch die Schlußformeln. Der Evangelist schließt kleine Abschnitte in der Regel mit c a wie Da Jesus diese Rede vollendet hat-te, ; sein musikalisches Stichwort für den Einsatz des Christus ist: oder wie in: sprach er zu sei-nen Jün-gern, für den Choreinsatz: Sie spra-chen a-ber:.

Die wesentlichsten Schlußwendungen für die anderen Soliloquenten sind c d e f und f e d c, z. B.: Judas

Was wollt ihr mir ge-ben, so will ich ihn euch ver-ra-then

und Petrus:

Wenn sie auch alle sich an dir är-gern, so will ich mich doch nimmermehr är-gern.

Die erste der beiden letzterwähnten Formeln kommt auch in den Reden Christi vor und ist im Lektionston der vorgeschriebene musikalische Ausdruck der Fragesätze. Da die Reden der Nebenpersonen durchschnittlich nur kurz sind, so haben sie mehr Formeln als eintönige Deklamationsstellen und sehen musikalisch belebter aus. Aber nichtsdestoweniger stehen sie im Eindruck hinter den Partien Christi und des Evangelisten weit zurück, vorausgesetzt, daß dieselben mit der ganzen Kunst musikalischer Deklamation ausgeführt werden.

An einer Stelle geben alle Choralpassionen das würdige Einerlei des Akzentensystems auf. Das ist beim »Eli, Eli lama asabthani«. Hier setzt auf einmal Concent, echter, warmer Gesang ein und im Gegensatz zu der Einfachheit einer halbstündigen Deklamation wirken die letzten Worte Christi wie eine Stimme aus der anderen Welt. Unter den drei nachweisbaren Hauptmelodien des »Eli« ist die am meisten gebrauchte:

E . . . . li, E . . . .

li, la-ma a-sab-tha . . . . . ni!

zugleich die ergreifendste und feierlichste. Die anderen haben nicht die schöne, weit geschwungene Tonlinie, aber schon in der bloßen Wiederholung des Namens Eli besitzen auch sie ein starkes musikalisches Machtmittel. Die Übersetzung der hebräischen Worte übernimmt in der Regel der Evangelist, zuweilen auch merkwürdiger Weise Christus selbst; ausnahmsweise fehlt die Verdeutschung. Einzelne der späteren Motettenpassionen haben das hier angeführte schöne Eli ebenfalls als Oberstimme im vielstimmigen Satze, und der Hinblick auf die gewaltige Wirkung, welche der Choralpassion an dieser Stelle eigen ist, hat auch die Komponisten in den oratorischen Passionen immer gezwungen, für das Eli etwas ganz Außerordentliches zu tun: die einen, indem sie den Kunststil aufs höchste anspannen, die anderen — und sie bilden die Mehrzahl — indem sie, im umgekehrten Verfahren der Choralpassion, ihn hier mit Tönen von der größten Einfachheit vertauschen.

Der Solopartien wegen hätte man kaum Veranlassung gehabt, Choralpassionen aufzuschreiben und zu drucken. Solche Halbgesänge, die sich in ganz glatten und festgeränderten Geleisen bewegen, zu behalten, reicht die Überlieferung von Ohr zu Ohr ziemlich aus. Karl Löwe, der Balladenkomponist, erzählt in seiner Selbstbiographie, daß in seiner Heimat Löbĳün noch am Anfang des

19. Jahrhunderts die Solisten in der Karfreitagspassion, Schulknaben und Männer aus der Gemeinde, ihre Partien improvisierten. Allerdings wichen die einzelnen Provinzen der Kirche trotz Gregor in den Kirchenakzenten schon früh wieder vielfach von einander ab, und für die Passionslektionen im besonderen gesellte sich zu dem Römischen bald ein Kölnischer, Münsterscher und noch mancher andere. Unter den späteren gelangte der Passionston Luthers (nach welchem die obigen Zitate gegeben sind) im Protestantischen Gebiet schnell zu allgemeiner Geltung; auch katholische Komponisten verwenden ihn als »gewöhnliche Passionsmelodey«. Aber alle diese Abweichungen in den Akzenten sind bis weit ins 17. Jahrhundert hinein nicht so wesentlich.

Es ist nicht zufällig, daß uns notierte Choralpassionen erst vom 15. Jahrhundert ab vorliegen. Da kam bekanntlich der mehrstimmige, der »Figuralgesang« auf und von da ab reizten die Chorsätze die Tonsetzer nun immer häufiger, Choralpassionen aufzuschreiben. Fast jeder biographische Gang in die Kantorengeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts bringt weitere Passionskomponisten ans Licht*). Besonders eifrig waren die Thüringer Musiker**). In der vorherliegenden Zeit waren die Chöre nichts als einstimmige Tonsätze, die nur in mehrfacher Besetzung vorgetragen wurden. Die Massigkeit des Stimmklangs unterschied sie von den Soloreden; in der melodischen Beschränkung gingen sie noch weiter als die letzteren. Solche einfach unisono dahin rezitierte »Chöre« finden sich noch in der Zeit, wo die Kunst des mehrstimmigen Satzes bereits hochentwickelt war. So in der Passion (nach Matthäus) des Luc. Lossius (1570), so auch in den beiden ersten Matthäuspassionen, welche das Vesperale des Matth. Ludecus (1588) bringt. Der Brauch hatte das Alter und die

L. Lossius.

M. Ludecus.

*) Vgl. aus jüngster Zeit: K. Held, Das Kreuzkantorat in Dresden.

**) Fr. Zarnke in »C. Reuter als Passionsdichter« gibt hierüber ausführliche Mitteilungen.

Bequemlichkeit für sich. Aber Choralpassionen mit solchen Scheinchören bilden Ausnahmen. Die Regel ist ein gleichmäßiger vierstimmiger Satz: Note gegen Note. Freilich blieben diese mehrstimmigen Chorsätze bei vielen Komponisten, — in einigen untergeordneten Punkten wie Festhalten an Einsatzakkord und Tonart: bei allen, — in den Banden des Choraltons. Die wenigen Takte über, welche diese Chöre überhaupt dauern, haben wir es bei C. Stephani (1570), bei Selneccer (1587), in der bei Welak gedruckten Wittenberger Passion vom Jahre 1590, auch noch bei Vopelius (1681) fast ausschließlich mit dem F dur-Akkord zu tun. Die Oberstimme weicht, um ihre wenigen Akzente zu geben, von a nur nach g und b; es ist ein großer Schluß, wenn sie (zuweilen über h) das obere c aufsucht; in der Harmonie begegnen uns nur noch C- und B dur. Fast ist, wie in der Jugendzeit der mehrstimmigen Komposition überhaupt, die rhythmische Ausbeute ergibiger als die melodische und harmonische: in Synkopen und Fermaten sucht sich die durch die mechanische und unfreie Gesamtbewegung der zugleich singenden Stimmen gefesselte Macht der natürlichen Rede einen notdürftigen Ausdruck.

C. Stephani. N. Selneccer. Welak. Vopelius.

Die Kunst schritt über die hier geschilderte Stufe der Choralpassion weiter; die Kirche hatte eine gewisse Berechtigung, bei ihr zu beharren. Noch heute werden nicht blos in der Sixtina zu Rom, sondern auch in anderen katholischen Domen die Passionsevangelien in jener altertümlichen Schlichtheit vorgetragen: die Soloreden im Lektionston, die Chöre in einem von L. da Vittoria herrührenden Satze, welcher im wesentlichen noch der Kinderzeit der Harmonie, dem alten System der Falsobordone angehört. Ähnlich ist auch die Matthäuspassion des Francesco Soriano (1619) gehalten*). Als F. Mendelssohn im Jahre 1832, voll Bachscher Erwartungen, einer Passions-Aufführung in Rom beiwohnte, war er natürlich enttäuscht, wie das Jedermann

*) Die Chöre aus Vittorias Passionen und aus der von Soriano sind in Haberls »Kirchenmusikalischem Jahrbuch« neugedruckt.

ergehen muß, welcher eine solche Choralpassion aus dem liturgischen Zusammenhang herausgenommen betrachtet. Aus diesem Grunde erscheint auch der von Schöberlein a. a. O. gemachte Vorschlag, den Gottesdienst der protestantischen Kirche am Karfreitage oder an einem andern Tage der stillen Woche durch Aufnahme der Choralpassion des Mancinus (1620) oder eines anderen Werkes der gleichen Gattung zu bereichern, so lange gewagt, als nicht die protestantische Liturgie zum Lektionsgesang überhaupt zurückkehrt. Nur wenn, wie im katholischen Kultus, das Akzentsystem noch vollständig lebt, erklärt ein Lektionston den anderen auch geistig. Vergleicht man das Hauptmotiv des Evangelisten in der Passion, das früher schon angeführte mit dem entsprechenden in der Osterhistorie

so nehmen die starren Formeln Leben und Charakter an: das eine wird zur Klage, das andere zum Jubelausdruck der Freude. In die verarmte Liturgie der heutigen protestantischen Kirche hineingestellt, müßte die alte Choralpassion befremden. Es ist aber das glänzendste Zeugnis für die Macht, welche sie in alter Zeit auf die Gemüter geübt haben muß, daß sie auch in der stockfremden Umgebung des protestantischen Kultus zur Zeit der Pietisten und der Rationalisten sich noch behauptete, wenn auch nicht gerade in den großen Städten. Die in den Rezitativen dem Choralsystem vollständig angehörende Passion des Kantor Kramer (1733) entstand in Düsseldorf bei Arnstadt, eine andere *), deren Autor unbekannt, aber nach dem Buxtehudesche Spuren tragenden Stile der Chöre zweifellos ebenfalls ein Musiker des 18. Jahrhunderts ist, weist in Reimen wie »Werk« — »stark« und anderen Spracheigentümlichkeiten die deutsche Ostseeküste als Heimat auf. Eine dritte gleichartige,

Th. Mancinus.

Chr. Kramer.

*) Früher im Besitze des Herrn Geh.-R. Ph. Spitta in Berlin. Bibliotheksnummer 2099.

über welche J. Richter*) berichtet, fand sich in Glashütte. In Leipzig hielten sich die Choralpassionen, wie Spitta mitteilt (J. S. Bach, II, 308) bis zum Jahre 1766. Das weitere Zeugnis Karl Löwes wurde bereits erwähnt..

Den ersten Anlaß, von der geschilderten alten Grundart der Choralpassion abzuweichen, gaben die bereits berührten landschaftlichen Unterschiede in den Kirchenakzenten selbst. Wenn aber die Tonsetzer mit der Zeit viel tiefer in das Wesen der Choralpassion eingriffen, sich von ihr und der Kirche schließlich trennten, so lag der Anstoß hierfür in der Entwickelung der Musik. An der Leidensgeschichte des Herrn, als an dem höchsten Gegenstande christlichen Denkens, versuchten Dichter und Musiker mit besonderem Stolze, was an geeigneten Formen neuer Kunst zu Tage kam. So wird die Passionsgeschichte später noch dem Liede und der Kantate angepaßt. Zunächst aber galt es, das musikalische Wunderwerk des 15. Jahrhunderts, die Kunst der Harmonie, an der Passionsgeschichte voll zu erproben. Bei der bescheidenen Umwandelung der Partien der turbae aus Unisonorezitativen in einfache Chorsätze, welche den Lektionenton einhielten und das Wesen der Choralpassion in Geltung ließen, blieb man nicht lange stehen; das 16. Jahrhundert schuf die Motettenpassion.

In der Motettenpassion ist der gesamte Text des Passionsevangeliums mehrstimmig komponiert. Der Evangelist, Christus, die Nebenpersonen, die Scharen der Jünger, der Priester, des Volks usw. — alle Partien singt der Chor. Auch der innere Stil der Choralpassion ist hier einer viel reicheren Musikweise gewichen. Das ist die Sprache und der Geist einer neuen Zeit und eines neuen Geschlechts, welches das Evangelium nicht länger nur mit regungsloser Erfurcht entgegennehmen, nein, welches auch zeigen will, das es mit Herz und mit Phantasie den Worten folgt. An Stelle der alten, ruhig vornehmen, liturgischen Deklamation tritt nun durchweg

*) Monatshefte für Musikgeschichte, Jahrg. 1879. S. 72.

ein bewegtes, oft von Gefühl überquellendes Singen. Die Seele ladet die Bilder, welche sie schaut und fühlt, in Melodien aus, die mit Koloraturen und anderen Mitteln musikalischer Malerei bemerkenswert ausgestattet sind. Bedeutungsvolle Worte, bedeutungsvolle Tonfiguren werden wiederholt und zu gesteigertem Ausdruck geführt. Was Harmonie und Rhythmus innerhalb der Grenzen der mehrstimmigen Gesangmusik zu leisten vermögen, das wird benutzt, um die Personen und die Szenen auch in ihrem Charakter und in ihrem Kolorit erscheinen zu lassen. Kurzum, die Motettenpassionen sind als Ganzes genommen Hauptleistungen aus der Blütezeit der mehrstimmigen, unbegleiteten Gesangmusik, und es wäre den gegenwärtigen Chorinstituten, welche sich der Wiedererschließung jener wichtigen Kunstperiode gewidmet haben, nur zum empfehlen, daß sie sich dieser Motettenpassionen annehmen. Diese stehen auch ihrer ganzen Natur nach dem modernen geistlichen Konzert nicht so fern und lassen einen leichten Zusammenhang mit Choralpassionen und Gottesdienst nur an den Stellen erkennen, wo die Menge spricht. Hier sind die Bibelworte mit absichtlicher Einfachheit und mit einer geringeren Charakteristik komponiert.

Alle Motettenpassionen sind in drei Teile gegliedert: der erste schließt in der Regel mit dem Verhör beim Hohenpriester, der zweite mit der Verspottung Christi, der dritte bringt Kreuzigung und Tod. In einer ähnlichen Weise findet sich die Leidensgeschichte auch in der Form von Hymnen für den Gebrauch bei den Horen, bei Vigilien und Matutinen in 12 Szenen zerlegt, und diese Ähnlichlichkeit läßt darauf schließen, daß die Motettenpassionen ausschließlich für Andachten und Nebengottesdienste bestimmt waren. Die Kirche sprach ihnen also den Lektionencharakter gerade so ab, wie den späteren oratorischen Passionen. Auch diese kamen zuweilen auf mehrere Tage zerstückelt zur Aufführung. Dem modernen nur halbliturgischen Charakter der Motettenpassion widerspricht es nicht, daß sie lateinischen, der Vulgata

entnommenen Text haben. Auch die protestantischen. Hält ja doch der ganze evangelische Figuralgesang, im Gegensatz zum Gemeindelied, noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein, grundsätzlich die lateinische Sprache fest. So wird in Frankfurt a. d. O. noch im Jahre 1607 eine lateinische Motettenpassion (nach dem Evangelisten Matthäus) von der Komposition des Barth. Gesius gedruckt.

Die Zahl der augenblicklich bekannten Motettenpassionen gibt O. Kade*), der spezielle Geschichtsschreiber der Gattung, mit sechzehn erstaunlich gering an. Nach dem Niederländer Obrecht, dessen vierstimmige, gegen 1505 komponierte Matthäuspassion, die 1538 in G. Rahws »Harmoniae selectae« gedruckt und in der Zusammenstellung des Textes aus allen vier Evangelien vorbildlich wurde**), stellt das Ausland nachweislich freilich blos in dem Italiener Cyprian de Rore (1557) noch einen bekannten Namen für die Gattung. Aber Italiener und Spanier, wahrscheinlich auch Franzosen und Engländer werden das ganze 16. Jahrhundert hindurch diese neue Art musikalischer Passionskunst gepflegt haben. Allerdings scheinen die Deutschen auf diesem Gebiet besonders fleißig gewesen zu sein. Die deutschen Hauptwerke sind: zwei Passionen von Joachim von Burgk 1568 und 1574 (deutsch), ferner die Johannespassion von Lud. Daser 1578 (lateinisch), ein Werk, welches wegen seines reichen und schwungvollen Ausdrucks ganz besonders hervorgehoben zu werden verdient, die Johannespassion (lateinisch) von Jac. Gallus 1587, eine achtststimmige Komposition, welche als das äußerlich wirkungsvollste und interessanteste Exemplar der Gattung angesehen werden darf, eine (deutsche) Matthäuspassion von Machold 1593, die schon erwähnte (lateinische) Passion nach Matthäus von B. Gesius 1607, und die sechsstimmige (deutsche) Johannespassion von

J. Obrecht. Cypr. de Rore. J. v. Burgk. L. Daser. Jac. Gallus. J. Machold. B. Gesius.

*) O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre 1631. Gütersloh 1893.

**) Sie ist außer von Kade auch von der »Vereeningung voor Noord-Nederlands Muzickgeschiedenis« neu herausgegeben.

Chr. Demantius 1631. Der Umstand, daß alle diese genannten Werke sich in sehr großer Entfernung von ihren Heimatsorten vorgefunden haben, läßt auf eine weite Verbreitung der Motettenpassion als Gattung schließen. Eine der Passionen des Thüringer Burgk war ganz besonders berühmt. Machold schickt seine Passion mit dem Wunsche hinaus, daß man sie abwechselnd mit der des Burgk aufführen und »nicht stets auf einer Saite geigen möge«. Welche dies gewesen, ist nicht festzustellen. Von Burgks Johannespassion besitzt die Gymnasialbibliothek zu Brieg ein unvollständiges Exemplar, welches nur drei Stimmen enthält. Soweit sich daraus die Komposition übersehen läßt, beruht ihre musikalische Wirkung hauptsächlich auf dem Wechsel der Stimmgruppen und auf einer frappanten Verwendung schneller Rhythmen. Wie die Komponisten der niederländischen Schule liebt B. kleine Malereien. Der Ausdruck ist knapp, besonders gelungen in dem Spottchor: »Sei gegrüßet, lieber Judenkönig«. Merkwürdigerweise folgt der durchaus deutschen Passion nach der Conclusio — letztere hat den abweichenden Wortlaut: »Wir glauben, lieber Herr, mehre unseren Glauben! Amen!« — noch ein Anhang aus der lateinischen Vulgata. Es ist die Erzählung von den Marien, die zum Grabe gehen, den Herrn zu salben. Den sechsstimmigen Tonsatz hat Joachim Knefel komponiert. Auch die Geschichte der Motettenpassion gibt einen neuen Beweis dafür, wie hoch das Deutschland des 17. Jahrhunderts in der Kunst des Chorgesanges stand. Die Fundorte von einem großen Teile der genannten schwierigen Werke sind die Kirchenbibliotheken kleiner Städte.

Chr. Demantius.

J. Knefel.

Die Motettenpassion ist geschichtlich als ein Vorläufer und Seitenstück zu der der Oper vorhergehenden Madrigalenkomödie zu betrachten, welche der Anfiparnasso des Orazio Vecchi in allen unseren Handbüchern der Musikgeschichte zu vertreten pflegt. Beide Gattungen waren kurzlebig. Das Geschick der Motettenpassion vermögen wir zur Zeit nicht über das Werk des Demantius und über das Jahr 1631 hinaus zu verfolgen. Aber klar

läßt sich erkennen, daß sie über ihre nächste Bestimmung hinaus einen großen künstlerischen Einfluß übte: die Motettenpassion bereitete der oratorischen den Boden und sie zog die Choralpassion in den Kreis der lebendigen Kunst hinein.

Es sieht wie der Versuch eines gütlichen Ausgleichs zwischen zwei Interessengruppen aus, wenn wir von der Mitte des 16. Jahrhunderts ab Passionsmusiken begegnen, in welcher Elemente der Choralpassion neben denen der Motettenpassion stehen. Aus der ersteren sind die Reden des Evangelisten, zuweilen auch die des Heilands im Lektionston herübergenommen, alle übrigen Solopartien sind wie die Chorpartien im vielstimmigen Satze komponiert. Noch heute kommt die Passion in italienischen und anderen katholischen Kirchen in diesem Mischstil zum Vortrag. Auf protestantischer Seite begegnet uns als erste Frucht der Verschmelzung von Choral- und Motettenpassion die (von Commer in der Musica sacra neu herausgegebene) Johannespassion des bereits genannten B. Gesius (Wittenberg 1558). Von katholischen Komponisten scheint diese vermittelnde Form schon früher angewendet zu sein. Zu Orlando Lasso und Jacob Reiner ist hier noch der Breslauer Kantor Samuel Besler zuzufügen, welcher i. J. 1621 die choraliter gehaltene Johannespassion des Ant. Scandelli »mit der Chorstimme vermehrte«. Der Evangelist singt in einem mit freien und ausdruckvollen Wendungen allerdings bereicherten Lektionston, Christus vierstimmig, die Magd in einem Satze von drei hohen Stimmen, Petrus von drei tiefen, der Diener zweistimmig, Pilatus bald in zwei bald in drei Stimmen. Alle mehrstimmigen Sätze sind knapp aber charaktervoll. Einzelne Stellen wie »Siehe, das ist deine Mutter«, »Mich dürstet« und andere in der Christuspartie machen einen außerordentlich mächtigen und schönen Eindruck.

Orlando Lasso. Jac. Reiner. S. Besler. A. Scandelli.

Wichtiger als diese bloße Vermischung von Choral- und Motettenstil, welche in der Passion nur selten gebraucht, dagegen aber bei der Komposition der

Auferstehungsgeschichte die normale Form wurde, war die Wirkung, welche die Motettenpassion im eigenen Hause der Choralpassion selbst äußerte. Am stärksten macht sich dieselbe zunächst in den Sätzen der turbae, den eigentlichen Chorsätzen, bemerkbar. Besonders wird die Melodik viel reicher. Der erste Komponist, an dessen Choralpassionen man diese Beobachtung machen kann, ist der Freund und musikalische Mitarbeiter Luthers: der Torgauer Kapellmeister Joh. Walter. Seine dritte Passion, im Jahre 1552 komponiert, im Text der sogenannten seit Obrecht für die Passion gern benutzten Evangelienharmonie folgend, bringt namentlich in den Sätzen »Gott grüss dich, lieber Judenkönig«, »Kreuzige« und »Andren hat er geholfen« Tonbilder, die in ihrer Anschaulichkeit jeden Vergleich mit dem Stile in der alten Choralpassion verbieten. Auf einer ähnlichen Stufe, welche man immerhin schon dramatisch nennen könnnte, stehen die meisten Chorsätze in der Matthäuspassion des Keuchenthalschen Gesangbuchs (1573). Nur in den Schlüssen folgen sie einer fertigen Schablone. Auch der vorhin schon genannte S. Besler*) hat in seinen vier Passionen, welche i. J. 1611 gedruckt sind, einzelne Chöre im freieren Stile. Bemerkenswert sind in der Matthäuspassion die Nummern: »Herr, bin ichs?«, »Weissage uns«, »Wer ists, der dich schlug«, in denen große Intervalle und Pausen in der Deklamation viel wirken, und neben diesen die ganz kurzen Sätze: »Barrabam« und »Er rufet den Elias«. Wie schon aus der Oberstimme zu ersehen: [Notenbeispiel: Er ru-fet den E - li - as.] hat Besler in den letzteren einen Zug des

Joh. Walter.

Keuchenthal.

S. Besler.

*) Nach Kade (a. a. O.) ist es wahrscheinlich, daß Besler diese Passionen nicht selbständig komponiert, sondern nur aus älteren Werken, Drucken und (mittlerweile verloren gegangenen) Handschriften entnommen und bearbeitet hat. Neben Besler wird auch Stephani von Kade aus der Reihe der Komponisten in die der »Herausgeber und Kompilatoren« verwiesen.

Bedauerns gelegt. In der Passion nach Markus ist ebenfalls der Chor »Herr, bin ichs« beachtenswert, in der nach Lukas besonders die Nummer »Herr, sollen wir mit dem Schwerte dreinschlagen?« welcher durch rhythmische Mittel (Pausen und Synkopen) ein trotziger Ausdruck gegeben ist. In der Passion nach Johannes wirkt das »Kreuzige« durch die spannenden Fermaten mächtig.

Das bedeutendste, was vor den entsprechenden Werken von Heinrich Schütz innerhalb der Choralpassion an Naturwahrheit und Lebendigkeit des Ausdrucks im Chorsatz bis jetzt bekannt geworden ist, das haben zwei Thüringer Kantoren geleistet, der Weimarsche M. Vulpius in seiner Matthäuspassion (1613) und Christoph Schultz in Delitzsch in einer Lukaspassion vom Jahre 1653. Beide lösen schwierige Deklamationsaufgaben mit großer Leichtigkeit. Einfach und natürlich trifft Vulpius z. B. den Ton gleichgültiger Frivolität in dem Sätzchen der Hohenprister und Ältesten:

M. Vulpius.
Chr. Schultz.

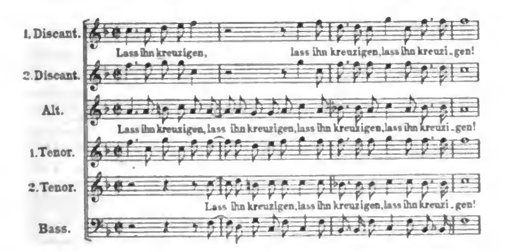


Schultz den der naiven Verwunderung in der Rede des versammelten Rates:

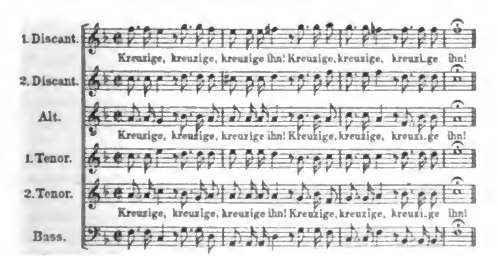


Besonders auffallend ist aber die Sicherheit, mit welcher diese Tonsetzer in ihren kurzen Choralsätzen den Fanatismus der Menge gezeichnet haben. Daß »Barrabam« bei Vulpius jagt in hoher Stimmlage in überstürzenden Rhythmen hin. Noch bedeutender ist sein »Laß ihn kreuzigen«, für das er Diskant und Tenor verdoppelt, wie er nach der anderen

Seite seinen von vornherein vierstimmigen Satz gegebenen Falls auch zusammenzieht, bei der Vernehmung der falschen Zeugen z. B. in einen zweistimmigen. Der sechsstimmige Satz: »Laß ihn kreuzigen« sieht aus wie folgt;



Mit einer noch wilderen Entschiedenheit herrschen die Juden bei Schultz dem Landpfleger zu:



Etwas gemächlicher und kaltblütiger ist das dem letzten Satze vorausgehende



Es ist nicht alles reif und schön in diesen Sätzchen. Die einzelnen Stimmen gehen zuweilen steif und gezwungen, und uns, die wir der lateinischen Zeit fern stehen, stören undeutsche Silbenbetonungen wie die am Schlusse des Vulpiusschen Satzes empfindlich. Aber es liegt doch entschiedener Situationscharakter in diesen Chören, und wir glauben nichts herein zu interpretieren, wenn wir in der etwas übertriebenen Beweglichkeit auch das besondere jüdische Element angedeutet erblicken. Diese Gabe, sich

realistisch auszudrücken, welche die Mehrzahl der deutschen Musiker in Italien aufsuchten, erwarben sich jene Thüringer in ihrer Heimat. In den thüringischen Kurrendengesängen in jener Zeit bildet dieser weltliche, realistische Zug ein kennzeichnendes Merkmal. Auch Sebastian Bach ist durch diese Schule gegangen, und es wird wohl mehr als bloßer Zufall sein, wenn seine Matthäuspassion in den Chorstellen »So steig herab vom Kreuz«, »Anderen hat er geholfen«, »Er rufet den Elias« in kleinen und größeren Zügen mit Vulpius Ähnlichkeit zeigt.

Außer den durch den Bibeltext selbst gegebenen Chorsätzen, haben die spätern Choralpassionen in der Regel noch zwei mehrstimmige Nummern: den »Introitus« und die »Conclusio«. Der Introitus, auch Präfation genannt, ist eine kurze feierliche Einleitung mit dem Wortlaut »Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi, wie es St. Matthäus (Markus, Lukas, Johannes — oder die vier Evangelisten) beschreibet«. Dieser Überschriftenstil wird zuweilen durch ein vorausgeschicktes »höret an« in einen Aufforderungssatz umgestaltet. In der lakonischen Fassung sowohl, wie in der erweiterten kommt der Introitus bekanntlich auch vor anderen liturgischen Stücken vor. Händel hat diesen feierlichen Brauch im »Israel in Egypten« bei dem Lobgesang der Kinder Israel ins Oratorium hinübergenommen. Die Conclusio oder Gratiarum actio ist ein die Stelle des Respons vertretender Schlußgesang über die Worte »Dank sei unserem Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle« oder ähnliche. Die Gratiarum actio fehlt häufig, in katholischen Choralpassionen sehr oft; der Introitus dagegen nie. Wohl aber ist er häufig dem Evangelisten allein im Choralton übertragen, so auch in der Walterschen Passion vom Jahre 1552. Wenn aber in den Choralpassionen, welche in den biblischen Chören den alten Stil verlassen haben, die beiden Zusätze da und mehrstimmig komponiert sind, so zeigen sie ebenfalls die Einwirkung der Motettenpassion und zwar sie ganz besonders durch reichere Einmischung von Koloraturen und Melismen.

Diejenigen Komponisten, welche in den Chorsätzen der Choralpassion über den alten Stil hinausgingen, haben auch in den Partien der »Soliloquenten« sich mannigfache sinnreiche Abweichungen vom Lektionston erlaubt. Auch hier ist Walter, vielleicht von Luther beeinflußt, wieder der Erste*). Manche neue Wendungen, die er dem Evangelisten und den Nebenpersonen gibt, können auf Rechnung des römischen Passionstons gesetzt werden. Die ganze Haltung der Christuspartie geht aber über den Einfluß eines bestimmten Vorbildes hinaus; sie ist das Werk einer starken eigenen künstlerischen Anschauung und einer allgemeinen Zeitströmung. Das Streben nach Individualisierung ergreift im 16. Jahrhundert auch den Accent und modernisiert seinen Stil. Wir dürfen Walter noch nach einer anderen Richtung einen reformatorischen Schritt in der Geschichte der Choralpassion zuschreiben. Er fügte den herkömmlichen drei Solisten einen vierten hinzu: einen Sopran, welcher dem ehemaligen Vertreter der sämtlichen Nebenpartien, dem falsettierenden Succentor die Mägde, die Türhüterin und seltsamer Weise auch den Hohenpriester abnahm. Es ist nicht das einzige Mal, daß in der Geschichte der Musik gegen die dramatische Wahrscheinlichkeit verstoßen worden ist. Da die Kunstmusik des 16. Jahrhunderts weit davon entfernt war, Männer und Frauen nach dem Stimmklang zu scheiden, fand Walters Passionssopran durchaus nicht schnelle Zustimmung; die Magd blieb bis tief ins siebzehnte Jahrhundert hinein noch Eigentum des Falsettisten.

Vereinzelte liebevolle Züge im Accent fehlen auch in solchen Choralpassionen nicht, die im allgemeinen streng im vorgeschriebenen Tone gehalten sind. So hat z. B. Lossius eine unverkennbar freundliche Wendung am Anfang seines Werkes für das Wort discipuli (Schüler).

---

*) Vergl. Walters Bericht über die Einsetzungsworte von Luthers »Deutscher Messe« im Syntagma des Prätorius. (I, 449 u. ff.)

Auch bei Keuchenthal stellt sich an demselben Orte »sprach er zu seinen Jüngern« ein vollständiger Abschnitt herzlichen deutschen Liedgesanges ein:

sprach er zu sei-nen Jün-gern

Und fast genau so singt auch S. Besler in seiner Matthäuspassion diese Worte. Bei ihm ist das Bestreben, wichtige Einzelheiten in Handlung und Rede der Solopersonen aus dem Choraltone herauszuheben, schon ein grundsätzliches. Er verläßt bei bedeutenden Worten wie »tödten« und »kreuzigen« den gleichen Ton der Deklamation, er läßt den Evangelisten die Betrübnis der Jünger mit einem kurzen melodischen Striche malen, sein Pilatus (in der Johannespassion) ruft von Rührung und Bewunderung ergriffen: »Sehet, welch ein Mensch«; Besler sagt sich sogar von den Schlußfällen des Evangelisten los, welche andere nie antasten. Namentlich die Christuspartie hat in allen Passionen Beslers Abschnitte, in denen der Choralton ganz vergessen ist. Das »Petre, ich sage dir« in der Lukaspassion, die Einsetzungsworte in dieser, wie auch in Beslers Matthäuspassion sind musterhafte Beispiele eines schönen, gehaltvollen, einfach würdigen Gesangstils.

Auch Vulpius und Schultz bauen den Choralton melodisch aus, sie geben logische Accente mit Wechselnoten und gestalten in Schlüssen und auch in Einsätzen frei ohne Rücksicht auf das Herkommen. Letzteres tut besonders Schultz, der bereits im Begriffe steht, Äußerlichkeiten der Geschichte malen zu wollen, z. B. wenn er anfängt:

und er stand auf

Gerade für Petrus zeigt sich in den Sünden gegen den Choralton ein besonderes gutherziges Interesse. Bei Schultz heißt es: »Der Herr wandte sich

und sa-he Pe-trum an

In der Lukaspassion von Schütz ist dieselbe Stelle (mit Ausnahme einer unbedeutenden Note im Auftakt) genau so komponiert; doch aber bleibt die Wirkung gering, weil das Motiv schon vorher verbraucht ist.

Es ist nicht zufällig, daß die Choralpassionen mit dem Anfang des 17. Jahrhunderts sich so merkbar von dem einfachen Accentton abwenden. Zu den früheren Gegnern seines Systems, dem Gefühlsbedürfnis und dem Einfluß des Volkslieds, war da ein mächtiger Verbündeter gekommen: Der neue begleitete Sologesang mit seinem Rezitativstil. Von ihm geleitet führt nun Heinrich Schütz alle die bisherigen Versuche, im Schema der Choralpassion musikalisch reicheren Ausdruck zu gewinnen, bis ans Ende. Die Passionen von Schütz hängen mit den Choralpassionen äußerlich noch zusammen. Sie beschränken sich auf die zwei hergebrachten musikalischen Formen, den unbegleiteten Einzelgesang für den Evangelisten und die Sololoquenten und den unbegleiteten Chorsatz für die turbae. Innerlich aber hat Schütz mit der Gattung nahezu gebrochen. Seine Einzelgesänge stehen dem modernen Rezitative viel näher als dem vorgeschriebenen Lektionston, seine Chöre sind schlechtweg dramatisch und nicht etwa blos, wie bei Vulpius, Schultz und anderen Vorgängern hier und da, sondern grundsätzlich vom Anfang des Evangeliums bis zum Schluß. Sie sind im engsten Anschluß an Charakter von Personen und Situation ersonnen, sie zeichnen aufs feinste und schärfste alles, was bei den augenblicklichen Äußerungen der Parteien in Betracht kommt, sie geben Leidenschaften und Stimmungen mit fortwährendem Hinblick auf den Zusammenhang des Ganzen wieder, sogar mit Berücksichtigung äußerlicher Dinge, wie die gesellschaftliche Stellung der Sprecher und der Angesprochenen. Sie lassen endlich den Grundton, durch welchen sich die Berichte der einzelnen Evangelisten unterscheiden, jedesmal in besonderen Färbungen der Musik durchklingen. Und das alles in einem einfach belebten Stile, wie er für den vierstimmigen Chorsatz kaum natürlicher sein kann.

H. Schütz.

In der von Ph. Spitta redigierten Gesamtausgabe der Werke von Heinrich Schütz*), von deren praktischer

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Benutzung wir viel Segen für die weitere Entwickelung der Tonkunst erwarten dürfen, stehen die vier Passionen im ersten Bande gedruckt. Aber gerade die Passionen sind schon fast zwei Jahrzehnte vor dieser Gesamtausgabe, allerdings nicht originalgetreu und vollständig, wieder bekannt und in die Praxis eingefügt worden und zwar in einer Bearbeitung von Carl Riedel*), welcher nach Art der Evangelienharmonie Sologesänge und Chöre aus allen 4 Passionen zu einem neuen Ganzen aneinandergereiht und mit Orgelbegleitung versehen hat. Trotz der berechtigten Bedenken, welche gegen ihre Methode — am stärksten von M. Hauptmann — erhoben worden sind, ist diese Bearbeitung für zahlreiche Aufführungen benutzt worden; in ihr und durch sie ist Schütz in großen und kleinen Städten Deutschlands wieder als eine bedeutende Erscheinung der deutschen Musikgeschichte bekannt geworden, und Carl Riedel wird das Verdienst bleiben, daß er in einer Zeit, in welcher der historische Sinn noch schlummerte, für einen unserer besten alten Tonmeister einen zwar nicht korrekten, aber erfolgreichen Sieg gewonnen hat. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, dass Riedel selbst auf Schütz durch v. Winterfelds und namentlich durch Chrysanders Arbeiten hingeführt worden ist. Die Matthäuspassion allein ist neuerdings von Arnold Mendelssohn in einer nach Riedelscher Art modernisierenden Bearbeitung herausgegeben worden. Mendelssohn hat die Schützsche Choralrezitation in begleitetes Rezitativ verwandelt und auch bei den Chören gehen Orgel oder Klavier mit. Diesen Versuchen**) ist zuerst Bernhard Richter entgegengetreten und hat, bald von andren gefolgt, seit 1892 in der Leipziger Lutherkirche Schützsche Passionen originalgetreu im Gottesdienst aufgeführt und an dieser Stelle, für

*) Leipzig, E. W. Fritzsch.

**) Auch Friedrich Spitta (der Bruder des Bachbiographen), der die Passionen von Schütz in einer besonderen Monographie behandelt hat, hält die Beigabe einer Begleitung für ein notwendiges »Zugeständnis« an die Gegenwart.

die sie bestimmt sind, haben sie erbaulich gewirkt. Ins Konzert, auch ins Kirchenkonzert gehören sie nicht, sondern nur in die Liturgie. Deren Anforderungen entspricht ihre Knappheit und ihr Eigenstes liegt darin, daß sie Gestalt und Zeitdauer der alten Lektion einhalten und doch den Text zum reichsten Ausdruck bringen. Dieser wesentlichste Zug wird durch Orgelbegleitung und eingelegte Choräle vernichtet. Das Riedelsche Experiment hat seine Schuldigkeit getan; es mag nun ruhen! Die Hauptaufgabe, die jetzt diesen Werken gegenüber gelöst werden muß, ist: die Solisten im richtigen Vortrag des Redegesangs auszubilden.

Aus dem Lebenslauf, welchen der Oberhofprediger Geier in Dresden der Leichenrede auf den Komponisten hinzufügte, wissen wir, daß Schütz drei seiner Passionen im hohen Alter geschrieben hat. Zwei von diesen drei sind in der Matthäuspassion und der Johannespassion der Gesamtausgabe festgestellt. Für die erstere ist handschriftlich 1666, für die andere 1665 als Entstehungsjahr angegeben. Aus guten Gründen wird die Lukaspassion ein gutes Stück vor diese beiden Werke gesetzt werden müssen. Die Matthäuspassion gilt unter diesen dreien für die bedeutendste wegen ihrer »Rezitative«. Dem modernen Hörer, welcher für den unbegleiteten Sologesang mangelhaft oder garnicht geschult ist, werden allerdings diese Rezitative zunächst mehr fremdartig und eintönig als gehaltvoll vorkommen. Sie sind auch kunstgeschichtlich eine Ausnahme, sie suchen zwischen zwei ganz entgegengesetzten Stilarten, der neuen Monodie der Italiener und dem alten Choralton, einen Mittelweg zu finden. Es ist neuer Geist in alter Form! Das ist wohl sicher: Jeder, der sich in diese Sologesänge tiefer einlebt, sie im richtigen, nicht im verschleppten Tempo hört, der wird in ihnen den Griffel eines großen Künstlers spüren und mit Bewunderung sehen, wie viel Schütz mit den erweiterten Mitteln des Accents angedeutet oder klar ausgedrückt hat. Erweiterter Accent! Das ist die gegebene Bezeichnung für diese Art von Sologesang. Die

H. Schütz, Matthäuspassion.

Erweiterung geschieht nach der Methode Luthers und Walthers durch Einmischung von Wendungen, die zum Concent gehören, aber viel reicher, als bei allen Vorgängern. Dennoch stehen diese Sologesänge auf dem Boden der unbegleiteten Monodie, beigegebene Harmonie macht ihre Melodik schwerfällig und zerstört ihren Charakter. Dadurch unterscheiden sie sich vom neueren Rezitativ. Indes ist es kein Schaden, wenn man sie Rezitative nennt. Geht man den Zielen nach, die Schütz zu seinem erweiterten Accent geführt haben, so fallen am schnellsten die malerischen Einzelheiten ins Auge, welche der bildliche Gehalt von Worten und Sätzen dem Tonsetzer unterbreiteten. Tiefer liegen die bedeutenden Züge bewegten Mitempfindens, an welchen namentlich die Partie des Evangelisten außerordentlich reich ist. Er weiß uns zu rühren und zu spannen. Einmal unterbricht er den Choralton mit wenigen herzlichen Gesangnoten, ein andermal verläßt er ihn ganz, um in motivischen Steigerungen, die den speziellen Einfluß Monteverdis deutlich zeigen, die besondere Wichtigkeit eines dramatischen Vorgangs entsprechend wiederzugeben. Interessant ist besonders, wie der Evangelist in vielen Schlüssen seiner Erzählung den inneren Ton der folgenden Reden vorbereitet. Die übrigen Einzelpersonen der Leidensgeschichte sind mit kurzen aber scharfen Strichen hingestellt. Christus in der Matthäuspassion: ernst, in edler Wehmut, trauernd; Petrus: weich, erreglich; Pilatus: freundlich gemessen; Caiphas: gespreizt; Judas keck, vordringlich frivol.

Deutlicher als Besler und andere Tonsetzer, welche die Passion mehrmals nach den verschiedenen Berichten der Evangelisten komponiert haben, versteht Schütz jedes Evangelium durch eine besondere Tonart zu zeichnen. Seine Passion nach Matthäus hat die dorische. Der Introitus bringt deren Wesen eindringlich zum Ausdruck: hervorstechend ist die Verwendung des Cmoll-Akkords: sein schmerzlicher Klang wird durch die eingefügte Vorhaltsdissonanz noch herber. Schützens Einleitungsgesänge sind in den anderen Passionen länger als bei seinen

Vorgängern; der nach Matthäus macht hierin eine Ausnahme, zeigt aber im Charakter die allen gemeinsame Mischung von choralartig anklingender kirchlicher Musik und beschreibender Beweglichkeit ebenfalls.

Der Evangelist beginnt nur wenig von dem Stile des Choraltons verschieden. Erst am Schlusse wird seine Erzählung individuell belebt. Christi Rede klingt trüb, an einzelnen Stellen klagend. Nach ihr nimmt das Rezitativ des Evangelisten einen lebhafteren Charakter an: er sieht die Dämonen des Passionsdramas nahen; die Hohenpriester und Schriftgelehrten beginnen ihren ersten Chor »Ja nicht auf das Fest«. Schütz zeichnet sie als kluge, wohl berechnende Männer. Wie in den meisten der Passionschöre stützt sich Ausdruck und Charakter auf ein kurzes Hauptmotiv, welches die Stimmen sehr frei, lebendig und natürlich untereinander verteilen: Es ist hier das kurze: Ja nicht welches der Tenor zuerst anhebt. Anfang und Schlußteil des nur 15 Takte betragenden Satzes sind über diese zwei Noten aufgebaut, in der Mitte steht eine Episode erregterer Natur, in welcher die Hohenpriester und Gelehrten ihrer Besorgnis wegen des Aufstandes einen halb launigen Ausdruck geben. Ihr Motiv kehrt in dem gleichen Chore der Markuspassion bei dem Worte »Aufruhr« wieder. In dem folgenden Rezitative ist die Stelle von besonderer Schönheit, an welcher der Evangelist malt, wie das Weib das köstliche Wasser auf Jesus Haupt ausgießt. Die jetzt anschließenden zwei Chöre der Jünger: »Wozu dienet dieser Unrat«, »Wo willst du, dass wir dir bereiten«, haben einen harten, trockenen, nahezu unfreundlichen Zug, der gegen den innigen Ton, welchen Schütz den Jüngern in den anderen Evangelien gegeben hat, ganz auffällig absticht. Der Grund für diese Auffassung des Komponisten liegt in der Gethsemaneszene. Denn gerade Matthäus schildert in dieser mit viel grösserem Nachdruck als die anderen Evangelisten das Verhalten der Jünger als unrühmlich, gleichgültig und lieblos. Der dritte Chor »Herr, bin ichs«

bringt eine Wendung; aus seinem Schlusse klingt die Liebe. Er ist trotz seiner Kürze (7 Takte) ein Meisterstück der Seelenmalerei und schildert ergreifend den Übergang von Verlegenheit zu herzlichster Wärme. Aus den Rezitativen, welche diesen Chören vorausgehen, tritt besonders die Stelle des Judas hervor, »Was wollt ihr mir geben«. Der Verräter macht den Hohenpriestern sein Angebot in der freudigen, prahlerischen Aufregung eines eitlen Patrons, der einen besonders glücklichen Gedanken zu haben glaubt. Die Wiederholung des »Ich« ist hierfür bezeichnend. Nur ganz am Schlusse lässt er merken, daß er in dem Handel doch etwas Dunkles fühlt. Den herausfordernden Ton tragen auch die Worte, mit denen Judas die feierliche trübe Anklage gegen den »Menschen, durch welchen des Menschen Sohn verraten wird« beantwortet: »Bin ichs, bin ichs, Rabbi?« Die Wiederholungen von Worten und Sätzen und so entschiedene Melodieschritte wie in der Partie des Judas, kommen bei keinem der übrigen Soliloquenten vor. Den Schluß dieser Szene bilden die Einsetzungsworte, deren liturgischer feierlicher Ton in den Erläuterungssätzen Jesu »Ich sage Euch, ich werde von nun an von dem Gewächs des Weinstocks nicht mehr trinken« ein wehmütiges Nachspiel erhält. In der kurzen Szene am Ölberg sind die innig herzlichen Worte des Petrus »Und wenn ich mit dir sterben müßte etc.« von besonderem Eindruck. Der nun folgende längere Abschnitt: Jesus auf Gethsemane, ist eine der bedeutendsten Partien in dem Rezitativteile der Matthäuspassion. Der Evangelist schildert hier einzelne Züge (wie Christus zum Gebete hinfällt, wie er enttäuscht ist, die Jünger schlafend zu finden) in besonders anschaulichen Tonwendungen, und aus seinem ganzen Vortrage spricht die tiefste und lebendigste Teilnahme. Aus den Reden Christi klingt eine schmerzliche Resignation; von hervorragendem Eindruck ist der Schluß »Stehet auf, laßt uns gehen«, in welchem die mutige Fassung mit der Verzweiflung ringt.

Aus der Szene, wo Jesus verhaftet und zu Caiphas geführt wird, ist die Stelle in der Erzählung des Evangelisten hervorzuheben, welche von dem Angriff auf den Knecht des Hohenpriesters berichtet.

Die Worte der beiden falschen Zeugen sind in einem Kanon wiedergegeben, welcher in der ersten Hälfte die obere Sekunde, in der zweiten die untere einhält. Ohne Zweifel hat Schütz die Form des Kanons als ein scharfes Mittel der Charakteristik gewählt. Die übertrieben feierlich einsetzende und dann zwischen Schwulst und Leichtfertigkeit einherschwankende Aussage wird durch das mechanische Mit- und Nachplappern des zweiten Zeugen doppelt widerwärtig und lächerlich.

Die Antworten, welche Christus dem Hohenpriester Caiphas gibt, tragen einen Ton vornehmer Ruhe und Hoheit, welcher, verglichen mit der Stimmung, die in Jesu Reden auf Gethsemane zum Ausdruck kam, sofort verständlich sein muss. Der Chor der Schriftgelehrten und Ältesten, »Er ist des Todes schuldig« zeigt nichts von der Erregung und der Bitterkeit, welche man in diesen Worten erwarten könnte. Dieses Urteil wird vielmehr in dem leichten Tone eingesetzt, mit dem man etwas ganz Selbstverständliches zu sagen pflegt. Schützens Absicht geht hier, wie das auch schon in der Nummer der falschen Zeugen der Fall war, darauf hin, in dem Verhalten der Ankläger das abgekartete Spiel durchmerken zu lassen. Das ganze Verhör über nehmen sie die Sache vorwiegend leicht, kurz und mit einem brutalen Humor. Am stechendsten drückt diesen der nächste Chor aus: »Weissage uns, Christe, wer ist es, der dich schlug?« In roher Lustigkeit tänzelnd fängt er an, dann wird der Titel »Christe« höhnisch feierlich in breiten Rhythmen gegeben. In quälerischen Steigerungen wiederholen sie die trocken stilisierte Frage »wer ist es, der dich schlug«, und um dem Ganzen die Krone aufzusetzen, heucheln sie aufhörend auch noch Mitleid. Man wäre kaum verwundert, diesen Chor noch durch einen Takt nackten Gelächters verlängert zu sehen. Das zwischen

diesen beiden Chören liegende kurze Rezitativ des Evangelisten hat den Ton tiefer Betrübnis.

Die Szene von Petri Verleugnung ist als besondere Episode auch in der Tonart kenntlich gemacht. Der F dur Einsatz bei den Worten »Petrus aber saß draußen« nach dem A dur-Schluss des letzten Chors führt anschaulich aus dem Palast hinaus. Über der Partie des Evangelisten liegt in dieser ganzen Szene ein Ton der Verwunderung und des Bedauerns. Das letztere findet seinen größten Ausdruck am Schlusse, wo der Hahn gekräht hat und Petrus bitterlich weint. In den Reden Petri wird man die steigende Aufregung beobachten können; seine dritte Beteuerung: »Ich kenne des Menschen nicht« setzt er forziert mit hohem Ton ein. Aus der Reihe der Belastungszeugen des Jüngers tritt natürlich der Chor am meisten hervor. Er setzt das »Wahrlich« mit breitem und entscheidendem Nachdruck ein, die Worte »du bist auch einer von denen« sind leicht hingegeben, wie des Beweises und der Erörterung nicht bedürftig.

In der kurzen Episode, welche die Reue und den Selbstmord des Judas enthält, sind zunächst die Worte des Judas selbst sehr bemerkenswert. Wie kleinlaut klingt das »Ich habe übel getan« gegen das frühere »Was wollt ihr mir geben« des unglücklichen Tors. Der Ausdruck auf dem Worte »übel« und der Schluss hat etwas Versöhnendes. Die Hohenpriester behandeln den Zwischenfall mit mühsam erheuchelter Gleichgültigkeit. Das schnelle vorzeitige Abschliessen auf »Was geht uns das an«, die Fortsetzung, die sich in übereinanderstürzenden kurzen Imitationen des »Da siehe du zu« weiter hilft, sind bezeichnend. In dem zweiten Chor »Es taugt nichts« ist die Verlegenheit noch ersichtlicher; aus dem halb schauerlichen Schlusse »denn es ist Blutgeld« spricht das böse Gewissen.

Der langen Szene, wo Christus vor Pilatus steht und der Landpfleger mit den Juden über Freigebung verhandelt, hat Schütz durch die Tonschlüsse in den Partien des Evangelisten und des Pilatus einen spannenden

Charakter zu geben versucht. Einen für Uneingeweihte faßlicheren Anhalt gewinnt sie mit dem Eintritt der Chöre, in denen zum ersten Male das Volk der Juden das Wort nimmt. Schütz schreibt: »der ganze Haufe«. Der erste Chor »Barrabam« hat nichts von Fanatismus, aber etwas Uebermut und er gibt das unruhige Bild einer Menge, in welcher der Eine vom Anderen gereizt und in einen äußerlichen Eifer hineingedrängt wird. In dem nach einem kurzen Rezitative wiederholten »Laß ihn kreuzigen« tritt dieser Übermut noch stärker hervor; besonders frivol und hart klingt das kurz und schnell herausgestoßene Wort »kreuzigen«. Nachdem Pilatus sehr ausdrucksvoll und bewegt erklärt »Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten«, nimmt der Haufe das eigene Wort des Pilatus »Sein Blut« mit einem Nachdruck auf, der in seiner höhnischen Breite etwas Beleidigendes hat. Die parodierende Absicht wird durch den hastig hingeworfenen Vortrag des Nachsatzes »komme über uns« noch deutlicher. Die Partie des Evangelisten, welche den Spottchor der Kriegsknechte einleitet, ist hervorragend reich an malerischen Wendungen: Das Geißeln, das Kreuzigen ist in kurzen Tonbiegungen angedeutet, das Umlegen des Purpurmantels, das Flechten und Aufsetzen der Dornenkrone, das Kniebeugen in breiteren Melodiezügen ausgeführt. Der Spottchor selbst bewegt sich wieder in Kontrasten: gesuchte Feierlichkeit wechselt im »Gegrüßet« mit lächerlicher Beweglichkeit; mit nicht mißzuverstehender Realistik zieht das »du, du« schneidend hinein. Von hier an bis zum Ende Jesu nimmt der Bericht des Evangelisten einen aufgeregten Ton an; die Melodik hebt die Einzelheiten der Vorgänge nachdrücklich heraus und wird zuweilen ganz modern. Vollständig leidenschaftlich, wie vom wilden Schmerz gepackt, singt der Evangelist namentlich die Worte: »Aber Jesus schrie abermals laut und verschied«. Ein guter Sänger, welcher die nötigen Pausen einschaltet, wird mit dieser Stelle erschüttern. Auch die Schilderung von dem Zerreißen des Vorhangs und dem Erdbeben ist

höchst dramatisch. Den Höhepunkt in dem rezitativischen Teil der Kreuzigungsszene, ja, wohl der ganzen Matthäuspassion bildet aber, dem alten Brauch der Choralpassion entsprechend, das »Eli« Christi*):



Es kann kein einfacheres und sprechenderes Bild der Seelennot geben, als diese mühsame Melodie: der naturwahre Ausdruck der letzten um Hilfe ringenden Kraftanstrengung und des letzten stoßweisen Ermattens und Erlöschens.

In den Chören, welche die Hohenpriester, Schriftgelehrten und die Juden während der Kreuzigungsszene singen, ist der leichtfertige Ton einem ernsteren gewichen. Am freiesten treiben sie ihren Spott noch am Schlusse von »Anderen hat er geholfen« mit den parodierenden Wiederholungen des »Ich«. Am schärfsten kommt die in der Stimmung und Gesinnung der Menge eingetretene Wendung zum Ausdruck in dem Chor des »Hauptmann samt den Kriegsknechten« bei den Einsatzworten: »Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen«. Der Schreck des Erdbebens läßt sie ihr Glaubensbekenntnis in wirren Tönen sprechen. Auch die Haltung der Hohenpriester gegen den Pilatus ist eine andere geworden, als sie in der Verhörszene war. Ohne jeden herausfordernden Beiklang, aber mit wohlstudierter Betonung und künstlicher Ruhe, tragen sie ihm das Verlangen, das Grab zu verwahren, vor.

An Stelle der üblichen Conclusio, der Gratiarum actio mit ihren stehenden Textworten: »Dank sei unsrem Herrn etc.« hat Schütz einen Gesangbuchvers genommen, die letzte Strophe des Liedes: »Ach, wir armen Sünder!« Die Melodie dieses Chorals hat er jedoch nicht benutzt, sondern zu dem »Ehre sei dir, Christe« etc. eine freie

*) Dynamik und Rythmik nach A. Mendelssohn.

und sehr reiche Musik gesetzt, wie man sie in keinem Schlußsatze der früheren Choralpassionen kennt und wie man sie an dieser Stelle auch in den anderen Passionen von Schütz selbst nicht wiederfindet. Die erste Hälfte des, mit dem bisherigen Brauch verglichen, außergewöhnlich langen Satzes ist deklamatorisch mit kurzer Betonung einzelner Textbilder: wie Todesleiden, ewige Herrschaft. Mit den Litaneiworten »Hilf uns armen Sündern« schlägt aber der Chor einen innigen melodischen Weg ein, der über die Höhe freudiger Glaubensbegeisterung in das Gebiet frommer Zuversicht und Hoffnung ausmündet.

H. Schütz, Lukaspassion.

Schützens Lukaspassion ist wahrscheinlich bedeutend älter als die Passionen nach Matthäus und Johannes. Wenn die inneren Eigenschaften eines Musikwerks genügten, um sein Alter zu bestimmen, so dürfte man geneigt sein, diese Passion in die Jugendzeit des Komponisten zu setzen, wenigstens soweit es sich um die Partie des Evangelisten handelt; denn dessen Rezitative halten mit denen in der Johannes- oder gar Matthäuspassion keinen Vergleich aus; ja, sie verfehlen sogar vielfach den Charakter der Erzählung. Schützens unleugbar feines Gefühl für Stil und Wesen der einzelnen Evangelisten und die Tatsache, daß Lukas grelle Einzelheiten der Leidensgeschichte übergeht, daß er freundliche Episoden berichtet, welche die anderen Evangelisten nur flüchtig berühren oder gar nicht, daß im ganzen über seinem Berichte ein Ton der Milde liegt, — diese Umstände alle reichen nicht aus, um das halb vergnügliche, verbindliche Gesicht zu erklären, mit welchem der Evangelist in Schützens Lukaspassion seinen Bericht vorträgt. Schütz ist hier auf halbem Wege stehen geblieben. Er glaubte im wesentlichen den Choralton beibehalten zu dürfen und hielt es für genügend, wenn er demselben noch einige typische Züge hinzufügte. Diese Zutat von Typen hat aber mehr entstellend als bereichernd gewirkt; namentlich ist es der dem alten choralmäßigen a-c neu angetraute höhere Terzengang c d e c,

der in seiner übermäßig häufigen Verwendung dem Vortrag des Evangelisten einen unpassenden wohlbefriedigten Grundton gibt. Einzelne Stellen in dem Berichte des Evangelisten stehen über dieser geringen Stufe. Es sind vorwiegend solche, die kleinere Malereien bei geeigneten Worten (fürchten, kreuzigen etc.) enthalten. Ein größerer Abschnitt freien und bewegten Vortrags findet sich bei der Gebetsszene am Ölberg: »Es erschien ihm aber ein Engel usw.«

Ganz anders als der Evangelist sind die anderen Soliloquenten ausgearbeitet. Über alle ragen die Reden Jesu hervor, obwohl auch sie an einzelnen Choralschlüssen festhalten. Sie sind in einem weichen liebevollen Ton gehalten, welcher namentlich in den Gesprächen mit den Jüngern rührend wirkt. So spricht der ältere Bruder, wenn er in der Stunde des Abschieds denen noch einmal die ganze Herzlichkeit erweisen will, die seiner Sorge anvertraut waren. Dieser weiche zusprechende Ton macht einem ernsteren Platz, wenn Christus dem Petrus den Abfall und den Verrat vorhersagt. Wehmut und Trauer klingt aus Jesu Gebet zum Vater, Vorwurf aus der Anrede an Judas, Hoheit aus den Worten, mit denen er den Hohenpriestern entgegentritt. Aber von der düstern und schwülen Stimmung, welche in der Matthäuspassion die Reden des Heilands beherrscht, ist hier nirgends eine Spur. Der bedeutendste und reichste Abschnitt der Christuspartie in der Lukaspassion ist die Rede an die nach Golgatha folgenden Weiber: »Ihr Töchter von Jerusalem usw.«

Bei den Nebenpersonen ist der größte Teil ausdrucksvoller Deklamation auf Pilatus gefallen. Hervorragend ist die Stelle, wo er auf das erregte »Kreuzige« der Juden ebenso erregt fragt: »Was hat denn dieser Übels getan?« Daß Schütz auf diesen Abschnitt besonderen Wert gelegt, ersieht man daraus, daß er ihm ausnahmsweise eine Vortragsbezeichnung (bei den Worten: »des Todes« steht: adagio) überschrieb.

Als den wertvollsten Teil der Lukaspassion wird man jedoch die Chöre zu betrachten haben.

Diejenigen der Jünger bilden mit den Reden Jesu zusammengefaßt eine liebliche Idylle. Diese Jünger sind Gestalten, welche in dem ganzen Zauber liebenswürdiger, jugendlicher Naivetät vor uns hintreten: Es klingt etwas kindliches aus der Zuneigung und Anhänglichkeit, mit welcher sie Jesu fragen: »Wo willt du, das wir usw.« aus der ahnungslosen Einfachheit, mit welcher sie versichern, daß sie »Nie keinen Mangel gelitten«. Und als Christus ihnen die kommende Gefahr angedeutet hat, da äußern sie in: »Herr, siehe, hier sind zwei Schwert« nicht Sorge, sondern lediglich einen fröhlichen Mut; ja, als die Schar, die Jesum gefangen nehmen will, schon vor ihnen steht, fassen sie die Situation in ihrem munter rüstigen: »Herr, sollen wir mit dem Schwert drein schlagen« nicht von einer gefährlichen Seite auf, sondern wie ein erfreuliches ritterliches Abenteuer.

Die Juden, welche Jesum mit ihrem: »Weissage, wer ist's, der dich schlug« verhöhnen, machen den Eindruck irregeleiteter Tölpel. Ihr Spott kommt in schwerfälligem Rhythmus zu Tage. In der Matthäuspassion fallen dieselben Worte auf einen späteren Zeitpunkt und finden eine bereits erregte Masse.

Die Chöre der Hohenpriester und Schriftgelehrten, welche, fünf an der Zahl, nur durch kurze Rezitative auseinandergehalten werden, sind als eine geschlossene Gruppe zu betrachten. Mit scheinheiliger Freundlichkeit, wie unverfänglich und wie mit wohlwollender Dringlichkeit fragen sie zuerst: »Bist du Christus, sage es uns«. Über die Antwort Christi verwundert und leicht geärgert, stellen sie dieselbe Frage nochmals, aber in

einem umständlicheren und wichtigeren Ton mit dem zweiten Chor: »Bist du denn Gottes Sohn?« Als Christus bejaht hat, kommt der wahre Charakter dieser bisher liebenswürdigen Fragesteller zum Vorschein: Mit platter und gemeiner Heftigkeit setzt der dritte Chor ein: »Was dürfen wir weiter Zeugnis« und in gleichem Tone geht es nun weiter. Mit prahlerischer Entschiedenheit erklären sie dem Landpfleger: »Diesen finden wir, daß er das Volk abwende«, und als Pilatus sich eine Einwendung erlaubt hat, vergessen sie ganz, daß sie den Statthalter des Kaisers vor sich haben. Der betreffende Schlußchor: »Er hat das Volk erregt« setzt im Ton des sich überstürzenden Eifers ein. Der Trugschluß im zweiten Takte drückt das sehr anschaulich aus. Nun erst bemühen sich die Aufgeregten um eine passendere Redeweise und überbieten sich in ruhigen Versicherungen. Am Schlusse des vierten Chors dieser Gruppe fällt es auf, daß bei den Worten »und spricht: er sei Christus, der König« ein feierlicher Stil eintritt. Friedrich Spitta*) hat mit Glück den Grund dieser Wendung in der von Schütz dem griechischen Text entnommenen Lesart »der König« aufgefunden. »Ein König«, wie Luther übersetzt hat, würde den spottenden Ton vertragen haben, aber »der König« war den Juden etwas Heiliges: der erwartete und ersehnte Messias.

Von den beiden Chören der Menge ragt der zweite: »Kreuzige ihn« durch Schärfe des Ausdrucks hervor. Namentlich der Einsatz, wo der Tenor eine ganze Oktav hinaufsteigt, während die andern Stimmen kurze Motive wild dagegenstoßen, hat etwas Dämonisches. Man kann auf den Gedanken kommen, daß das »Kreuzige« in der Johannespassion Bachs nach diesem Vorbild entworfen sei. Der erste der betreffende Chöre gleicht in der Behandlung des Wortes »Barrabam« ganz dem entsprechenden in Schützens Matthäuspassion. Auch für die beiden letzten dramatischen Chöre der Lukaspassion, den Chor der Obersten: »Andern hat er geholfen« und den grausam

*) Friedrich Spitta a. a. O.

höhnenden der Kriegsknechte: »Bist du der Juden König«, finden sich in der Matthäuspassion Seitenstücke.

Sämtlichen Chören der Lukaspassion, auch dem Introitus und dem Schlußchor, liegt die lydische Tonart zu Grunde. Der Introitus hat in allen Schütz'schen Passionen ziemlich denselben Zuschnitt: einen feierlichen Anfang und dann einen lebhaften Ton, wenn der Satz an das Wort »beschreibet« und an den Namen des Evangelisten heranrückt. Es ist eine ähnliche Stimmungsfolge wie in der gleichzeitigen Orchesterpaduane. Der »Beschluß«, wie Schütz die alte Gratiarum actio nennt, wird in der Lukaspassion mit dem 9. Verse des Gesangbuchliedes: »Da Jesu an dem Kreuze stand« gemacht: Auch hier hat Schütz nicht die Choralmelodie benutzt, sondern die Worte: »Wer Gottes Marter in Ehren hat« mit einer eignen Musik versehen, die zwischen gehaltenem altkirchlichen Stile und frohem Liedton merkwürdig abwechselt.

H. Schütz, Johannespassion.

Die Johannespassion steht in der phrygischen Tonart. Wenn es bei der Matthäuspassion und bei der Lukaspassion ein geringeres Interesse hat zu wissen, welches System des Kirchentons zu Grunde liegt, so ist das bei der Johannespassion anders; denn in ihr machen sich die Eigentümlichkeiten in Melodie- und Harmoniebildung, die aus der phrygischen Skala hervorgehen, viel stärker geltend, als in jenen beiden Werken, welche dem Gesetze ihrer besonderen Tonart vorwiegend nur in den Chören gehorchen. Die spezifisch phrygischen Schlüsse treten aber in der Johannespassion nicht blos in den Chören sehr merklich hervor. Auch in den sämtlichen Rezitativpartien kehren bestimmte phrygische Melodiewendungen immer wieder; am häufigsten der bekannte und bezeichnende Gang zum Grundton über die kleine Sekund: g f e e. Das gibt sämtlichen Teilen des Werkes eine gleichmäßigere Färbung, als wir sie in den übrigen Passionen Schützens gefunden haben. Daß unter diesem gedämpften Licht, das sich über das ganze Werk ohne Unterschied ergießt, die Vorgänge aber klar dargestellt sein und die Personen als gesonderte Gestalten erscheinen können, lehrt ein

kurzer Blick auf die Hauptfiguren. Der Evangelist nähert sich in Bezug auf Mitempfinden und Lebhaftigkeit des Vortrags wieder dem in der Matthäuspassion; der Christus der Johannespassion unterscheidet sich von dem der anderen beiden Passionen durch einen gebieterischen, abweisenden Zug. Fast nimmt der Pilatus das größte Interesse in Anspruch; so abweichend ist seine Haltung hier im Vergleich zu der in den andern Evangelien. Nicht blos, daß er jetzt im Tenor singt; seine Reden sind so reich mit melodischen Illustrationen geschmückt, daß er den Evangelisten an Teilnahme und Christo zugewandtem erregten Gefühle oft zu übertreffen scheint.

Ein Teil der dramatischen Chöre bekommt durch den phrygischen Halbschluß (A : E) einen finsteren Zug. Eigen ist auch der Mehrzahl die Neigung zu einem verhaltenen, fast möchte man sagen: phlegmatischen Ausdruck, der die Entschiedenheit durch Breite ersetzt. In diese Gruppe gehören die Nummern: »Jesum von Nazareth«, »Wäre dieser nicht ein Übeltäter«, »Nicht diesen, sondern Barrabam«, »Wir haben ein Gesetz« und mit Ausnahme des erregten Eingangs und des stark auftragenden Motivs:

das ist wi_ der den Kai_ser

auch noch der Chor: »Lässest du diesen los«. Einen leidenschaftlichen Gegensatz zu dieser Gruppe bilden der in schneidenden Kontrasten geführte Chor der Kriegsknechte: »Sei gegrüßet«, das immer wilder anlaufende »Kreuzige« des ganzen Haufens, dessen Musik in dem »Weg, weg« variiert wiederkehrt, und die beiden Nummern der Hohenpriester: »Wir haben keinen König« und »Schreibe nicht der Judenkönig«. Die beiden kleinen Chöre: »Bist du nicht« und »Wir dürfen Niemand töten« haben sehr deutlich sprechende Wendungen in den Grundmotiven: jener in der einsetzenden, Erstaunen malenden Oktav:

Bist du nicht

der letztere in den naiv abwehrenden Quartenfällen:

Wir dür_fen Niemand töd_ ten.

In dem Chore: »Wäre dieser nicht ein Übeltäter« finden wir bei dem Worte »überantworten« ein Lieblingsmotiv von Schütz, den in gebrochenem Rhythmus hinabsteigenden, von Gegenstimmen bald aufgehaltenen, bald fortgezogenen Skalengang:

etc.

der noch von der Barrabasstelle in Matthäus und Lukas erinnerlich sein wird. Der Chor: »Schreibe nicht der Judenkönig« hat den in den Psalmen und den Cantionibus sacris sehr häufig angewandten Effekt einer gegen die lebhafte Bewegung sämtlicher andern allein in langen Tönen anliegenden Stimme. Bekannt ist die wunderbare Wirkung dieses Schütz'schen Choraufbaues wohl am meisten aus der großartigen phantastischen Szene: »Saul, Saul, was verfolgst du mich?«

Der Introitus der Johannespassion ist länger als der zu Matthäus und Lukas; mit einer wahrhaft schwärmerischen Innigkeit, die ganz am Schlusse nochmals im Tenor und Sopran in verzückten Zuruf ausbricht, wird hier der Name des geliebten Evangelisten angestimmt und immer wieder lang hinklingend hinausgesungen. Der »Beschluß« hat den Choralvers: »O hilf, Christe, Gottes Sohn« zum Text und führt ihn auf die Melodie des Kirchenliedes, Strophe für Strophe in dem kurzen motettenartigen Stile durch, in welchem man zu der Zeit Schützens eben die Choralmelodien zu behandeln begann. Von hervortretender Schönheit sind die Stellen, wo die Stimmen zu zwei, paarweise, sich die Motive abnehmen.

H. Schütz, ? Markuspassion.

Noch auffallender als in der Lukaspassion ist die Ungleichheit der Teile in der Markuspassion von Schütz. Sie ist so stark, daß man neuerdings dahin neigt, die Echtheit dieser Passion überhaupt in Frage zu stellen, obwohl das Werk von demselben Musiker, dem nachmaligen Kantor der Dresdner Kreuzschule,

J. Z. Grundig, dem wir auch die Handschrift*) der andern drei Passionen verdanken, zu gleicher Zeit wie diese letzteren, nämlich am Ende des 17. Jahrhunderts, aufgeschrieben und mit ihnen in demselben Bande zusammengestellt ist.

Für den Evangelisten, für Christus und die einzelnen Nebenpersonen ist in dieser Markuspassion vollständig auf den alten Choralton zurückgegriffen worden. Nur bei den Verscheiden Christi sind Erzählung und Rede in mehr rezitativartigem Stile gehalten und in Wendungen deklamiert, die mit ähnlichen in der Lukaspassion übereinstimmen.

Die Chöre, welche in der jonischen Tonart, dem modernen F dur, stehen, weichen von der sonstigen Weise Schützens bedeutend ab. Auf einzelne Äußerlichkeiten, wie die, daß die Soprane, die Schütz in seinen andern Werken nur ausnahmsweise bis $\bar{\bar{f}}$ oder $\bar{\bar{g}}$ führt, sich hier viel häufiger in den hohen Lagen bewegen, ist weniger Gewicht zu legen; denn die hohen Soprane kommen bei den deutschen Komponisten am Anfang des 17. Jahrhunderts vor, wie wir bei Vulpius sehen können. Gesetzt den Fall, daß Schütz seine Markuspassion als sehr junger Mann geschrieben, könnte er sich diesem Brauche angeschlossen haben. Aber die Harmonik in den Chören weist nicht auf den Anfang, sondern auf das Ende des 17. Jahrhunderts; namentlich die Verwendung der Dominantseptime und die Bevorzugung der weichen Dominantharmonie an den Satzschlüssen ist hierfür entscheidend. Ferner sind einzelne Sätze in der Erfindung der Themen so nichtssagend und ersichtlich nur aufs Formelle gerichtet, daß man das Konto von Schütz damit nicht gern belasten möchte. In diese Gruppe gehören vor allen der Chor der Jünger Jesu: »Wo willt du, daß wir hingehen« und der auf äußerliche Abrundung und guten Klang

---

*) Sie befindet sich in der Leipziger Stadtbibliothek. Von der Johannespassion allein hat Wolfenbüttel eine von Schütz selbst hergestellte mit mancherlei Abweichungen.

angelegte, aber im Hinblick auf Situation und Inhalt ganz unpassende Chor der falschen Zeugen: »Wir, wir haben gehört«. Trotzdem wird man sich nur schwer entschließen können, die Markuspassion ganz aus der Liste der Schützschen Werke zu streichen; denn sie enthält zu viel Material, das in Form und Geist das Gepräge Schützens trägt. Der größte Teil des Introitus und des Beschlusses, ferner der Chöre: »Ja nicht«, »Was soll doch dieser Unrat«, »Bin ich's«, »Wahrlich, wahrlich«, »Pfui dich«, »Andern hat er geholfen« könnte von ihm sein. Wir sagen, der größte Teil dieser Nummern, weil sie in einem Reste die Zeichen einer eingreifenden fremden Hand tragen. Es wäre möglich, daß ein Bearbeiter vielleicht schon bald nach dem Tode von Schütz, sich überdessen Markuspassion gemacht und sie einem neueren, aufs Gefällige des Ausdrucks und auf breitere Formen gerichteten Geschmack angepaßt hat. Der größte Teil der Schütz'schen Motive blieb, wurde aber in der Ausführung in die Länge gezogen und sämtliche Sätze erhielten ganz neue Schlüsse. Daß dieser Bearbeiter kein Stümper war, zeigen die Chöre »Weissage« und »Kreuzige«, an denen nichts Schütz'sches ist, die man aber trotzdem als meisterlich geformte, wirkungsvolle und auch im Ausdruck treffende Tonbilder wird müssen gelten lassen.

Seine Hinneigung zu dem modernen italienischen Rezitativ, welche den Solosatz der Passionen so bemerkenswert macht, hat Schütz in zwei andern Werken, welche mit der Leidensgeschichte des Herrn in nahem Zusammenhang stehen, offen und formell unzweideutig bekannt. Es sind dies die ebenfalls durch Riedel zuerst wieder veröffentlichten und in die Kirchenkonzerte eingeführten »Sieben Worte« und die »Historia von der Auferstehung Jesu Christi.« *)

H. Schütz, Die sieben Worte.

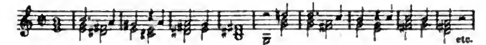
Die »Sieben Worte Jesu Christi am Kreuz« beginnen mit einem fünfstimmigen Introitus (zwei Tenöre)

*) Beide Werke in Bd. I der Gesamtausgabe.

über den Choral: »Da Jesus an dem Kreuze stund«. Schütz hat für die durch ihre dorische Färbung interessante, aus dem alten Volkslied: »Wer das Elend bauen will« herstammende Choralmelodie eine Vorliebe. Sie klingt in verschiedenen seiner Werke leicht an: unter anderen auch in dem Introitus seiner Johannespassion. In dem Introitus der »Sieben Worte« führt er sie ziemlich vollständig durch, in einfachen, aber aus vollem Herzen heraus deklamierten Kontrapunkten. Es ist oft als ob eine Stimme die andere in Hingebung überbieten wollte. Besonders schön ist am Eingang, wie der Sopran, während die andern in ihren Betrachtungen schon weitergehen, gar nicht von dem Gedanken und dem Bilde loslassen kann: »Da Jesus an dem Kreuze stund«; höchst eindringlich auch die scharfe Dissonanz an der Stelle, wo die Stimmen mit den Worten »bittere Schmerzen« nach langem Einzelgehen wieder zusammentreten. Von dem Passionenstil weicht dieser Introitus, außer durch seine Länge, auch noch dadurch ab, daß ihm eine Instrumentalbegleitung beigegeben ist. Sie ist für den sogenannten Continuo (in Generalbaßnotierung) skizziert und für ihre Ausführung müssen wir uns nach dem Brauche des 17. Jahrhunderts einen ganzen Chor von verschiedenartigen Tasteninstrumenten und lauten- oder harfenartigen Spielwerken denken. Diese Continuostimme wirkt in allen Teilen der »Sieben Worte« mit, ein sicheres Zeichen, daß dieses Werk in seiner Form auf italienischem Boden steht.

Von dem Introitus geht Schütz nicht direkt ins Evangelium, sondern es folgt — ebenfalls nach italienischem Vorbild, — noch ein zweiter Prolog: eine instrumentale »Symphonia« für fünf Stimmen, deren Besetzung dem freien Ermessen der Direktoren überlassen ist. Dem Charakter nach ist diese Symphonie eine Trauermusik. Während die spätern Italiener für solche Instrumentalprologe an der dreisätzigen Form festhalten, gibt hier Schütz eine freie einsätzige Phantasie. Sie gehört formell mit den Orchestersätzen in den »Österreichischen

Kaiserwerken« *) zu den ersten deutschen Nachkommen der Gabrieli'schen Sonate und schließt sich auch im inneren Stile der bei Gabrieli und andern Venetianern für feierliche Gelegenheiten eingehaltenen Weise an. Schützens Symphonia beginnt in dem Tone eines schwermütigen Liedes:



Aus dem zögernden Schritt geht sie bald in einen lebhafteren Gang über, spricht einige warme Worte der liebenden Begeisterung und sinkt in dem Moment, wo das Drama beginnen muß, wieder in Trauer zurück.

Der Evangelist, welcher zunächst als hoher Tenor (im Altschlüssel notiert) auftritt, vollzieht im Laufe des Werkes einige musikalische Metamorphosen. Nach dem dritten Worte Jesu erscheint er als Sopran; als aber die bedeutungsvolle Stelle des »Eli« kommt, da verwandelt er sich in einen vierstimmigen Chor. Noch einmal, nachdem Christus das letzte Wort gesprochen, findet sich in der Partie des Evangelisten dieses Übergreifen in den Stil der Motettenpassion. Die Wirkung ist tief mystisch. Als Nebenpersonen haben die »Sieben Worte« nur die beiden Schächer. Der erste ist dem Altfalsettisten, der andere dem Baß gegeben. Die Partie des Christus ist äußerlich dadurch ausgezeichnet, daß bei ihr zur Begleitung des Continuo noch zwei (nicht näher bezeichnete) Instrumente, unter denen wir uns Violen denken können, hinzutreten. Die Anregung hierzu mag Schütz wie später Bach der Oper entnommen haben, in welcher bereits bei Monteverdi besonders wichtige Reden der Hauptpersonen außer mit dem Continuo auch noch durch Streichinstrumente begleitet werden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts findet man in der altvenetianischen Oper als ständige Erscheinung, daß die Rezitative der in den

*) Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III. etc. herausgegeben von Guido Adler.

häufigen Beschwörungsszenen auftretenden Geister (ombrae) von hohen und ausgehaltenen Geigenakkorden gestützt werden. Auch Steffani hat in seinem »Trionfo di fato« diese geheimnisvollen Violintöne, da wo sich die Schatten des Hektor und des Anchises treffen. Als in die Passion Instrumentalmusik eingeführt war, entnahm sie der Oper diese wirksame Begleitungsformel als ein willkommenes Mittel des feierlichen Ausdrucks. So findet es sich zuerst bei Sebastiani, später gleichzeitig mit Seb. Bach, der es in der Matthäuspassion ganz besonders eindringlich verwertete, in Passionen von Keiser und Telemann, welche es jedoch nicht für alle Reden Christi verwenden.

Man hat den treffenden Vergleich gemacht, daß Bach und die mit ihm genannten Passionskomponisten die besondere Klangfarbe der Violinen wie einen Heiligenschein um die Gestalt Christi legen. Schütz verwendet seine begleitenden Instrumente anders, in einer lebhafteren Weise. Als der Herr zum Sterben kommt und in den überwältigenden Sätzen, welche Schütz über die Worte: »Es ist vollbracht« und »Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände« geschrieben hat, seine Stimme ins Stocken kommt, da tönt aus den Melodien und aus den kurz hingetropften Rhythmen der Begleitung Klagen und Zittern. An andern Stellen vervielfältigen die Instrumente die Worte Christi in bedeutungsvollem Echo und zuweilen hüllen sie dieselbe wie in feierliche Dämmerung.

Der tiefe Eindruck, welchen die eigenen Reden Christi in der Komposition von Schütz machen, wird noch verstärkt durch die sie umgebenden Rezitative des Evangelisten. Dieser edel ruhige Ton erhabener Ergriffenheit, welcher die meisten Sätze des Erzählers kennzeichnet, ist nie wieder übertroffen und nur selten erreicht worden. Wer nicht Musterstücke aus der Jugendzeit des begleiteten Sologesanges kennt, wie den Schluß des Combattimento von Monteverdi, seinen Klagegesang der Arianna, die Eingangsszene seiner »Incoronazione«, wird an Stellen

wie »Es stund aber bei dem Kreuze Jesu Mutter und seiner Mutter Schwester, Maria, Cleophas' Weib« sich ganz modern berührt fühlen. Das Pathos dieser Deklamation ist von einem Gehalt, welcher alle Zeiten überdauert.

Nachdem Jesus verschieden, deckt das Orchester mit derselben Symphonia, die wir am Anfange hörten, das kurze, ergreifende Passionsbild wieder zu, und eine fünfstimmige Conclusio, welche im Anfang dem Introitus ähnelt, im Tone frommer Hoffnung mit nachdrücklichem Verweis auf das »Dort« des ewigen Lebens ausklingt, schließt die andächtige Feierlichkeit.

H. Schütz. Die Historia von der Auferstehung.

Das Entstehungsjahr der »Sieben Worte« kennen wir nicht. Für die »Historia von der Auferstehung Christi« steht 1623 als Datum des von Schütz selbst veranstalteten Druckes fest. Wir dürfen aber aus der Musik schließen, daß die »Sieben Worte« das spätere Werk sind; denn wo sie sich mit der Auferstehungsgeschichte in den gleichen Formen begegnen, zeigen sie eine unvergleichlich größere Reife. Die »Sieben Worte« können als dasjenige Werk bezeichnet werden, welches am besten geeignet ist, die Bekanntschaft mit Schütz zu vermitteln: es zeigt auf einmal viele Seiten seiner Kunst und es zeigt ihn in allen als Meister. Auf die »Auferstehung« hat Schütz selbst, wenigstens in dem Augenblicke, wo er sie vollendet hatte, viel gehalten. An ihrem Schlusse stehen die beiden Verse:

Christe, Resurrexit, cecinit, mea Musica,	Herr Christ, hienieden hat mirs gelungen
Christe, beatificum, dic quoque, Surge, mihi.	Das ich dein' Urstand hab gesungen,
Sic nunc mortali cecini quod voce, resurgens	Herr Christ, heiß mich am jüngsten Tag
Voce immortali tunc tibi Christe canam,	Auch aufersteh'n aus meinem Grab,
	So will ich dich mit ewiger Stimm'
	Im Himmel loben mit Seraphim.

Aber das Werk als Ganzes ist für die praktische Wiederbelebung verloren. Es ist ein unfertiges Gemisch von alten und neuen Formen. Der Evangelist singt Choralton in der für die Osterlektion hergebrachten (oben, S. 11, im Hauptmotiv skizzierten) Formel. Das ist das Alte. Das Neue in der Partie des Evangelisten besteht darin, daß vier Gambenviolen diesen Choralton mit Akkorden begleiten. Eine oder die andere soll (nach niederländischer Organistenweise) Passagen in die ruhende Harmonie hineinspielen dürfen. Auch ohne diese Improvisationen sind schon Dissonanzen genug da. An bedeutenden Schlußstellen der Erzählung, oder auch wenn ein malerisches Bild lockt, verläßt der Evangelist mit seinen Gamben den Choralton und begibt sich ins Bereich der rhythmisierten Melodik. Christus, Maria Magdalena und der Jüngling im Grabe sind im Stil der Motettenpassion gehalten und singen der eine, wie die andere zweistimmige Sätze. Doch ist in der Vorrede das moderne Zugeständnis gemacht, daß die zweite Stimme durch ein Instrument ersetzt werden oder wegbleiben kann. Der untergeschriebene Viadana'sche Generalbaß erlaubt auch diese zweite Form. In den Gesängen der drei Marien haben wir richtige dramatische Terzette, in den Reden des Cleophas und seines Gesellen, in denen der zwei Engel, den zwei Männern im Grab ebensolche Duette. Sie und diejenigen Sätze, in welchen sich Christus, ebenso die kürzeren Abschnitte, in welchen sich der Evangelist auf den Boden des neuen Sologesanges stellt, sind aber nichts weniger als Muster der Gattung. Vielmehr stehen sie auf der untern Stufe der Entwickelung, die wir in der Florentinischen Oper ungefähr bei Gagliano antreffen. Der Melodienbau bewegt sich in Extremen: Trockenheit und Überschwang. Unvermittelt geht es aus regelrechten, aber sehr stückweise zusammengesetzten Kantilenen in Koloraturen und Läufe, für welche im Text gar keine Veranlassung vorliegt. Wenn die Oper »Daphne«, welche Schütz vier Jahre nach dieser Auferstehungsgeschichte komponierte, nicht besser gewesen ist, so haben wir ihren

Verlust nicht sehr zu bedauern. Es ist selbstverständlich, daß bei einem Genie, wie das Schützens, auch in einem im Ganzen verfehlten Werke doch noch sehr viel Packendes und Bedeutendes übrig bleibt. Es findet sich namentlich in dem herrlichen Tone, der in den Gesprächen herrscht, welche Cleophas und sein Geselle mit Jesu halten. Auch die Reden des Letzteren enthalten Stellen von mächtiger Hoheit. Eine solche ist z.B. das erste »Friede sei mit Euch«. Geniale Detailmalereien ziehen sich in reicher Zahl durch das Werk: Eine der bedeutendsten ist in dem Gesang der Hohenpriester »Saget, seine Jünger kamen« bei dem Worte »schliefen« zu finden, eine andere noch bedeutendere in der Rede Jesu, auf dem Wege nach Emmaus. Die Modulation, in der er die beiden Jünger wegen ihrer Traurigkeit befragt zeigt wieder ganz direkt den Einfluß, den die Werke Monteverdi's auf Schütz geübt haben.

und seid trau - rig?

Wirklich groß sind in der »Historie der Auferstehung« die Stücke, welche der alten Kunst angehören: der Chorkomposition. Das Werk hat nur einen dramatischen Chor, die Rede der elf Jünger: »Der Herr ist wahrhaftig auferstanden usw.« Schütz hat in ihm, ähnlich wie in seinen Psalmen, versucht die einfache Deklamationsweise des Choraltons auf den Chorgesang zu übertragen, und dieser halb wie Stammeln wirkende Vortrag paßt hier ganz treffend zu der Lage der mehr erschrockenen als erfreuten Jünger. Außer diesem dramatischen Chor hat die Auferstehung nur noch die beiden üblichen betrachtenden Chöre, den Introitus und die Conclusio. Der Introitus hat die aus den Passionsevangelien bekannte Anlage, nur am Schlusse ist die Freude über die »Beschreibung« bis zu einem naiven Übermut gesteigert, der in einer Kette leichter Dissonanzen dahinspringt. Die Conclusio des Auferstehungsevangeliums hat auch bei denjenigen Komponisten, welche dasselbe, wie Scandelli und Besler im Motettenstile behandeln, einen sehr realistischen Zug: Der Evangelist ruft von Anfang an in das

fromme: »Dank sei Gott, der uns den Sieg gegeben hat, durch unsren Herrn Jesum Christum« immer kräftig »Victoria« hinein, bis der ganze Chor in diesen Freudenruf mit einstimmt. Diesen Zug, welcher wohl aus den alten verweltlichten Osterspielen in die Osterlektionen hinübergerettet ist, hat Schütz mit ersichtlicher Lust durchgeführt. Die ganze zweite Hälfte seiner Conclusio ist ein allgemeines Victoriajubeln und führt die Phantasie aus den feierlichen Hallen der Kirche hinaus in das ungezwungen fröhlich laute Treiben eines Volksfestes. Wir sind bei diesem Stück mitten auf dem Weg von Palestrina zu Händel.

In der von Schütz in den Passionen vorgenommenen Annäherung des Choraltons der Soliloquenten an das Rezitativ, in der vollen Einführung des modernen Sologesangs in den »Sieben Worten«, in der durchgeführten Instrumentalbegleitung, welche diesem Werke mit der Auferstehungsgeschichte gemeinsam ist, haben wir Elemente zu erblicken, welche der italienischen Oper und dem italienischen Oratorium entstammen. Beide Kunstarten entstanden am Ende des 16. Jahrhunderts zu gleicher Zeit und unterschieden sich in ihrer langen Jugendperiode im wesentlichen nur durch die verschiedenen Stoffgebiete. Das des Oratoriums war die biblische Geschichte, mehr noch die Heiligenlegende und das allegorische Drama. Als die Florentiner Hellenisten die durch die Ausbildung des begleiteten Sologesanges umgestaltete Musik zur Mitwirkung im Drama herbeizogen, leitete sie die Illusion, daß die enge Verbindung des Dichterwortes mit dem Genius der neuen Tonkunst das sichere Mittel sei, das italienische Drama von Rohheit und Unnatur zu reinigen und dasselbe der Form und dem Geiste des antiken Schauspiels zu nähern.

Doch es kam anders. Herrschsüchtig und unreif zugleich, bahnte sich die Musik bald bequemere und dankbarere Wege neben dem Drama her und brachte es bald dahin, daß durch ihre ununterbrochene Mitwirkung die Führung der Handlung mehr geschädigt als

gefördert wurde. Schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts dringt die Commedia dell'arte, die Stegreifposse, in das weltliche und geistliche Musikdrama ein. Opern und Oratorien füllen sich mit kleinen und großen Liedern, mit arienartigen und anderen Neubildungen des vorwärtsstürmenden und von der Menge in seiner Selbstherrlichkeit begünstigten Sologesanges. Ihr Textinhalt bildet zum größten Teil nur einen Mißbrauch der dramatischen Gelegenheit. Das Vordrängen des betrachtenden und empfindsamen Elements, das Überwuchern einer in vielfache Gestalt gekleideten Lyrik bildet von da ab einen wesentlichen Grundzug auch der Passionen. Bibeltext und biblische Handlung werden in Oratorienart lyrisch ausgeschmückt oder erdrückt. Es entsteht im 18. Jahrhundert die oratorische Passion und tritt nicht blos musikalisch, durch Instrumentalbegleitung und Rezitativ, sondern noch vielmehr textlich in Gegensatz zu ihren Vorgängern: der Choral- und Motettenpassion. Dieser Grundzug kennzeichnet die oratorische Passion. Nicht blos Rezitativ und Instrumentalbegleitung unterscheidet sie von den beiden andern Gruppen der Passionskompositionen, sondern vor allem die lyrische Ausschmückung der biblischen Handlung.

In Deutschland hatte sich der Passionstext sowohl in der Choralpassion wie auch in der Motettenpassion bisher streng auf das Bibelwort beschränkt. Introitus und Conclusio stehen wie Rahmenleisten außerhalb des Evangelienbildes. An der letzteren fing man schon früher an zu ändern: Zusätze zu machen, wie mit dem »Ecce quomodo« des Gallus, welches sich bei Vopelius findet, oder wie Burgk und Schütz ein liturgisches Stück von ganz anderem Inhalt an ihre Stelle zu bringen. Daser hat gar statt der Danksagung ein »Miserere«. In die Erzählung und Darstellung der Leidensgeschichte selbst aber drängt sich nirgends ein fremdes Wort. Es sei denn das »Pater noster«, welches in katholischen Passionen regelmäßig nach dem Verscheiden des Herrn vorgeschrieben ist. Ähnlich sind noch Hammerschmidts Passionen gehalten. Auch Schütz hat in seinen »Sieben Worten« und

in der Auferstehungsgeschichte nur die musikalischen Elemente des Oratoriums zugelassen, der Text dieser Werke ist rein biblisch; immer den Einleitungs- und Schlußchor abgerechnet. Die erste deutsche Passion, in welcher zu der biblischen Darstellung oratorienmäßige Text-Zutaten treten, ist, soweit bis jetzt bekannt, die des Königsberger Kapellmeisters Joh. Sebastiani*), eines aus Weimar gebürtigen Thüringers. Sie ward in dem Jahre gedruckt, in welchem Schütz starb: 1672. In diesem Werke begegnet uns zum ersten Male fest nachweislich das Luthersche Kirchenlied. Die Choräle nehmen hier in erster Linie die Stelle ein, welche die Arie im italienischen Oratorium hat, nicht bloß in dem Sinne der Dichtung, sondern auch nach der musikalischen Form. Es sind Sologesänge für den Sopran, der vom Continuo**) und 4 Violen begleitet wird. Jedoch sollte, wie in dem 1686 erschienenen Auszug bemerkt wird, die Gemeinde, wenigstens bei einigen, mitsingen können. Die benutzten Kirchenlieder sind: »O Welt, ich muß dich lassen«, »Gott sei gelobt und gebenedeiet«, »Vater unser im Himmelreich«, »O Lamb Gottes« (dreimal an verschiedenen Stellen). »Erbarm dich mein«, »Führ uns, Herr, in Versuchung nicht«, Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott«, »Herr, meinen Geist befehl ich dir«, »Mit Fried' und Freud' fahr ich dahin«, »O Traurigkeit, o Herzeleid«. Dem Sopran sind außer der Chorallyrik auch dramatische Partien, nämlich das »Weib des Pilati« und die »zwei Mägde« übertragen. Der Evangelist, vom Continuo begleitet, stützt sich in seiner

Joh. Sebastiani, Matthäus-passion.

*) Handschriftlich Berlin: Kgl. Bibliothek, Ein gedrucktes Exemplar (Königsberg 1672 bei Reußer) in der Universitätsbibliothek zu Königsberg. 1686 wurde eine Fassung veröffentlicht: »DerGemeine zum Besten, woraus sie selbst mit lesen und singen kann«. Das Werk liegt seit kurzem als Band 17 der »Denkmäler deutscher Tonkunst« im Neudruck vor.

**) Für seine Besetzung sind außer Orgel, Positiv und Cembalo auch noch als »subtilere Instrumente« Lauten und Theorben vom Komponisten gewünscht.

Rezitation allerdings auf gewisse stereotype Schlußformeln, wie ja auch in Italien die Rezitative in der ersten Periode die Madrigalenreste noch mit sich herum tragen. Aber er deklamiert doch im Ganzen immer mit einfachem Ausdruck und hebt einzelne Details der Erzählung sehr eindringlich hervor. Besonders bemerkenswert ist die Stelle

und fin . gen an zu trau . ern und zu za . gen

und die Episode bei der Gefangennahme Jesu, wo der eine Jünger dem Knecht des Hohenpriesters das Ohr abschlägt. Die Partie Christi ist in dem zuweilen unbeholfenen häufiger aber sehr machtvollen Stile geschrieben, der für die Baßgesänge in der ganzen Anfangszeit der Monodie bis auf Carissimi hin beliebt war: Der singende Solobaß ist an den Harmoniebaß gekettet. Mit anderen Deutschen pflegt ihn auch Schütz z. B. in der Auferstehungshistorie und in den »Sieben Worten«. Freier stilisierte Stellen, in denen zugleich der Ausdruck leichter zu verstehen ist, finden sich bei »Ich werde den Hirten schlagen« und bei »Ehe denn der Hahn krähet«. Das »Eli« läßt in eignen Wendungen — die Oktaven sind eigentümlich — einen Typus erkennen, der dem in der Schütz'schen Matthäuspassion verwandt ist:

Langsam.

E . li, E . li, E . li, la . ma a . sab . tha . ni!

Die Violinen begleiten außer Christus keinen zweiten Solisten, aber sie spielen noch in den Chören mit. Soweit letztere zur Handlung gehören, sind sie einfach und knapp, jedoch scharf gezeichnet und entschieden im Ausdruck. Wir geben eine Probe:



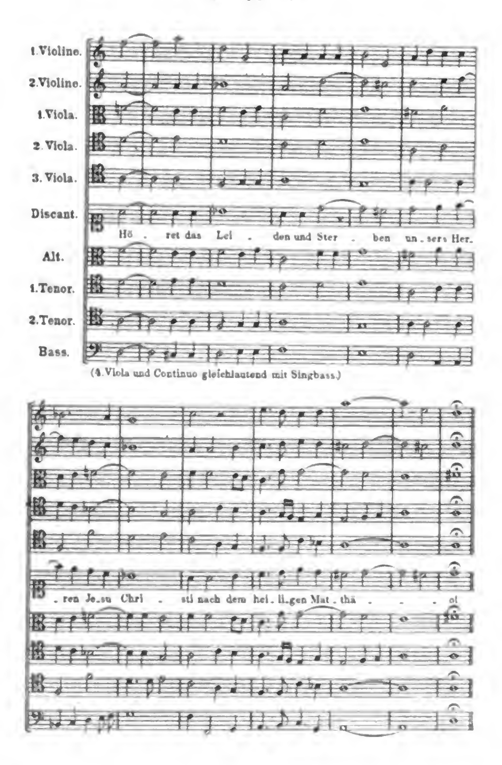


Der Conclusio »Dank sei dem Herrn« folgt noch ein zweites Danksagungslied, »welches ganz zum Beschluß nach den Kollekten kann gesungen werden.«

Der Introitus wird durch folgende Sinfonie der 4 Violen mit dem Continuo eingeleitet:



Unmittelbar an den letzten Akkord schließt sich der Chor an:


1.Violine.
2.Violine.
1.Viola.
2. Viola.
3. Viola.
Discant.
Hö - ret das Lei - den und Ster - ben un - sers Her-
Alt.
1.Tenor.
2.Tenor.
Bass.
(4.Viola und Continuo gleichlautend mit Singbass.)
- ren Je - su Chri - sti nach dem hei - li - gen Mat - thä - - - - i!

Das Gabrieli'sche Muster ist in diesen beiden Stücken ebenso deutlich zu erkennen wie in der Einleitung der »Sieben Worte« von Schütz. Sebastiani folgt der italienischen Schule weiter als der Dresdner Meister, er folgt ihr bis in die Vorrede seiner Passion, welche nach dem Vorbilde in den venetianischen Opernlibrettis in zwei Teilen gegeben wird. Der zweite, an den Leser gerichtete, welcher nebenbei auch mitteilt, daß der Komponist auf dieselbe Manier wie diese Passion einen ganzen Jahrgang Evangelien ausgesetzt und mit Kirchenliedern versehen habe, ist besonders interessant durch die Notiz, daß an zwei Stellen der Passion Pausen eintreten und während derselben auf die Leidensgeschichte bezügliche Bibelabschnitte verlesen werden sollen. Daraus geht hervor, daß der Zusammenhang der Passionsmusik mit der alten Evangelienlektion ganz aus dem Bewußtsein geschwunden war, und daß das ernstlichste Hindernis für die weitere oratorienmäßige Ausgestaltung der ersteren, wenigstens in Königsberg, als beseitigt gelten konnte.

Von einigen steifen Stellen abgesehen, darf die Passion Sebastianis auch heute noch für musikalisch lebensfähig erklärt werden. Höher ist ihr kunstgeschichtlicher Wert. Mit ihr ist der Übergang zur oratorischen Passion, zu welcher am Ende des 17. Jahrhunderts die Neigung in allen Musikländern, auch in Frankreich, drängte, gegen welchen aber Schütz noch seine Einwände und Bedenken haben mochte, für Deutschland grundsätzlich vollzogen. Schon das Jahr 1673 brachte eine Passion von Theile*), in der ebenfalls Choräle unter dem Titel »Arien« eingelegt sind. Derartige Werke mehren sich; gegen das Ende des Jahrhunderts finden wir in den Gesangbüchern Passionstexte mit eingelegten Liedern, ein weiteres Zeichen, daß die Gemeinde diese Lieder mit sang. Daneben bleibt aber der Choral auch für eine Solostimme, als Ersatz der

*) In den »Denkmälern deutscher Tonkunst« mit der von Sebastiani in demselben Band neugedruckt.

kunstvollen Arie bestehen. Drittens machen die Choräle der wirklichen Kunstarie Platz. Sie wird in den größeren Städten die herrschende Form für die Passionseinlagen; aber ganz mochte man auch auf dem Dorfe und in der Provinz nicht auf sie verzichten.

Die Motettenpassion hatte die einfachen musikalischen Formen der Choralpassion nur vorübergehend in Schatten gestellt. Die oratorische Passion untergrub sie oder wandelte sie völlig um. Aber sie gefährdete auch das Bibelwort, verdrängte es überhaupt oder setzte es an zweite Stelle. Lyrische und dramatische Umschreibungen von geringem Geschmack treten an die Stelle des Evangelientextes. Es gibt aus den Jahren 1700—30 eine ziemliche Reihe von Passionsmusiken, die ganz aus gereimten Betrachtungen bestehen. Der Text der Evangelien wird nur in der Form von Überschriften verwendet, die die einzelnen Teile, häufig als »Actus« nummeriert, trennen, oder aber er wird zwischen diesen einzelnen Teilen verlesen. Die Betrachtungen sind den Personen der Leidensgeschichte in den Mund gelegt, aber nicht ihnen allein. Man gesellt ihnen aus den Passionsspielen und aus anderen Quellen, dem italienischen Oratorium z. B., alttestamentliche, frei erdichtete und allegorische Figuren hinzu. Besonders beliebt sind unter ihnen die Sulamith des Hohenliedes, die gläubige Seele und die Tochter Zions. Die letzteren wirken bekanntlich auch noch bei S. Bach mehr verwirrend als bereichernd mit. In der Musik über diese Texte herrscht der Sologesang; ganz wie in der italienischen Oper ist der Chor abgesetzt. Die Instrumentalmusik tritt breiter vor, aber nicht blos in der Form von guten Lamentos, sondern auch unpassend mit Virtuosensätzen. Diese Art von Passionen waren ursprünglich für außerliturgische Andachten bestimmt; sie drängten sich aber auch in den Gottesdienst. Das Hauptstück dieser Gattung ist Telemanns dreiteiliges Passionsoratorium: »Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens unseres Herrn usw.«, welches sich besondere Berühmtheit erworben hatte. Es ist durchweg Solomusik,

welche Ansprüche an die Ausführung stellt. Nach dem Plane Telemanns, dem Gerber 44 Passionsmusiken zuschreibt, der also auf diesem Gebiet schon durch seine Fruchtbarkeit eine Autorität war, arbeiteten die Lokalkomponisten hier und da etwas Ähnliches für die vorhandenen Kräfte zurecht.*) Teile der Leidensgeschichte, welche sich den gegebenen musikalischen Mitteln nicht anpassen wollten, ließ man sprechen. So entstanden Passionsmusiken mit verbindendem Text. Einen Anteil der Zuhörerschaft oder Gemeinde an diesen Mischwerken künstlerisch-liturgischer Passionsfeier geben hier und da ausgeschriebene oder nur angemerkte Choräle kund.

Schon in diese betrachtenden Umschreibungen des Evangelientextes mischen sich hie und da dramatisch auf das italienische Oratorium weisende Liebhabereien. Es kommen Dialoge zwischen Christus und »dem Passionsschüler« vor; die Hauptpersonen, Petrus besonders, halten lange Monologe (Soliloquien). Bald bemächtigte sich diese theatralische Richtung der ganzen Leidensgeschichte und zwängte sie in Opernform. Das erste Werk dieser Gattung ist »Der blutige und sterbende Jesus«, von Hunold in Hamburg gedichtet, von R. Keiser in Musik gesetzt und in der Karwoche 1704 aufgeführt. Der Evangelist ist hier einfach gestrichen, alles Bibelwort umgedichtet und die ganze Handlung vollständig bühnengerecht ausgeführt. In den alten Passionsspielen, die am Anfange des 18. Jahrhunderts noch in lebhafterer Erinnerung des Volks waren, hatte man es ebenso gemacht und kein Bedenken getragen, noch weiter zu gehen. War doch in ihnen sogar die lustige Person der Stegreifkomödie eingeschoben

R. Keiser, Passion von Hunold.

*) Johannespassion (Durlach 1719):
»Seliges Erwägen« von Ph. Müller, 1727 der Herzogin Elisabeth von Würtemberg gewidmet.
Seliges Erwägen, Schwerin (ohne Druckjahr).
Seliges Erwägen, Passionsandacht in der geistlichen Seelenmusik von St. Gallen (1727).
Passion in sechs Teilen, Ludwigslust 1770.

worden: man übertrug sie dem Knecht Malchus, der sich das abgehauene Ohr besah, oder einem ganz frei zugedichteten Quacksalber, der den weinenden Frauen seinen Kram anpries. Außerdem war diese theatralische Zurichtung der Passionsmusik nur der letzte, folgerichtige Schritt, der aus dem Vergessen ihres Lektionscharakters und ihrer Verbindung mit dem Oratorium hervorging. Denn in seiner Heimat Italien wurde das Oratorium zunächst ganz opernmäßig behandelt; erst Carissimi gab ihm seine eigne Anlage. Gleichwohl drang aber die oratorische Passion in der Form der Oper nicht durch. Es fanden sich in Benjamin Neukirch und Ulrich König nur zwei Dichter, welche dem Hunold folgten. Des letzteren: »Tränen unter dem Kreuze Jesu« kamen, ebenfalls wieder mit Musik von R. Keiser, in der stillen Woche des Jahres 1711 zu Hamburg zur Aufführung. Seebach und Bricau, zwei weitere Poeten, welche die Passion ebenfalls als Theaterstück behandelten, lassen insofern schon den Rückzug merken, als sie das Bibelwort wenigstens in der Form szenischer Bemerkungen mit hereinziehen. In dieser Form begegnet uns, weit weg von Hamburg, eine Passionsoper: »Der leidende und sterbende Jesus« im Jahre 1719 zu Durlach in der Komposition des dortigen badischen Hofkapellmeisters Joh. Philipp Käfer. Dieses Werk ist auf mehrere Tage verteilt, jeden Tag ein Abschnitt in zwei Hälften aufzuführen, die eine vor der Predigt, die andere nach der Predigt. Interessant ist, daß in sie Solochoräle hineingezogen sind: Christus singt zu verschiedenen Malen passende Gesangbuchverse, Petrus einmal ein ganzes choralisches Bußlied von acht Versen.

J. P. Käfer, Der leidende und sterbende Jesus.

Die Geistlichkeit in Hamburg erhob gegen die vollständige Umwandlung der oratorischen Passion in die Oper entschiedenen Widerspruch und sie ward darin durch Dichter und Musiker praktisch unterstützt. Zu gleicher Zeit mit dem Hunold-Keiser'schen »Blutigen und sterbenden Jesus« vom Jahre 1704, möglicherweise noch vorher, wurde in Hamburg eine »Passion nach dem Evangelisten

Johannes« aufgeführt, welche der zu jener Zeit in der Stadt weilende junge G. F. Händel komponiert hatte. In ihr ist das Bibelwort und der Evangelist in seinem Rechte belassen; der Dichter, der Lizentiat Postel, hat das oratorische Element auf frei gedichtete Verse betrachtenden Inhalts beschränkt. Diese Verse sind oft geschmacklos genug: Als die Kriegsknechte die Kleider Jesu verteilen, empfängt der erste von ihnen den ihm zufallenden Teil mit den durch mehrfache Wiederholung immer lächerlicher werdenden Worten: »Du mußt den Rock verlieren«. Sie erhalten musikalisch die Form der Arie. Choräle kommen in dieser Passion nicht vor. Die Musik im Werke setzt ziemlich schwach ein. Die Arien, auch wenn sie der Taktzahl nach kurz erscheinen, sind durch unnötige Zwischenspiele ins Breite gezogen, die Chöre ermangeln des dramatischen Ausdrucks, sie haben in der Mehrzahl kaum einen erkennbaren Charakter. Gegen die Mitte des Werkes zu erhebt sich aber der wahre Händel. Man merkt ihn zuerst an der Baßarie: »Erschüttere mit Krachen«, einer seltsamen und großartigen Nummer, vor der man erschrecken kann. Wo die Unterhandlungen zwischen Pilatus und dem Volke erregter werden, kommt auch in die Chöre Leben und Feuer. Christus singt Baß und durchweg in einem edel gehaltenen Tone. Nur an der Stelle: »Es ist vollbracht« erscheint eine ausgeführte Koloratur, die in der Intention schön genannt werden muß, schlecht ausgeführt aber wohl leicht mißverstanden werden und als Abfall vom Stil getadelt werden kann. Mit besonderer musikalischer Kunst ist der Pilatus behandelt. Von den tonmalerischen Zügen, an denen später Händels Musik immer reich ist und für welche die Passionsmusik herkömmliche Gelegenheit bot, findet sich in dieser Johannespassion wenig. Hervortretend ist in dieser Beziehung nur eine Stelle am Eingang, wo Händel das Geißeln zeichnet. Das tremolierende Streichorchester nach Venetianischem Vorgang, zum Ausdruck stark bewegter Affekte von dem späteren Händel gern benutzt, findet sich in einer Nummer des Soprans:

G. F. Händel, Johannespassion von Postel.

»Bebet, ihr Berge«. Der Schlußchor: »Schlafe wohl nach deinen Leiden« ist hervorragend durch die schöne Behandlung der Singstimmen: Sopran und Alt lösen sich abwechselnd vom Tutti der anderen mit tief ausdrucksvollen Melodien los. Lange Zeit war diese Passion nur durch eine sehr hämische Rezension Matthesons, welche in der »Critica musica« fast soviel Seiten einnimmt, als das Notenwerk selbst enthält, bekannt. Die Gesamtausgabe der Deutschen Händelgesellschaft bringt es im neunten Bande, und Chrysander hat sehr Recht, wenn er dort im Vorwort den musikalischen Gehalt dieses kleinen Passionsoratoriums als erheblich, bedeutend und von echt Händelschem Gepräge bezeichnet.

G. F. Händel, Resurrezione.

Wir begegnen Händel in der Geschichte der Passion noch zweimal. Zuerst mit einem kleinen Osteroratorium »La Resurrezione«, welches beim zweiten Aufenthalt des Komponisten in Rom, im Frühjahr 1708, entstand und vollständig im Stil der damaligen italienischen Oper gehalten ist. Nur zwei kurze Chöre finden sich darin. Die »Resurrezione« hat zwei Teile; der erste spielt in der Osternacht: Johannes verkündet der trauernden Maddalena, daß Christus am kommenden Morgen sein Grab verlassen werde. Der zweite Teil führt an das Grab: Der Herr ist auferstanden. Als dramatische Füllperson ist der sehr schönen Dichtung noch die Figur des Lucifer eingefügt worden. Händel stellt ihn in mehreren furiosen Baßarien dar, welche von bedeutender Wirkung aber auch sehr schwierig sind. Noch mehr als Polyphem in »Aci e Galatea« bewegt sich der Fürst der Hölle in Riesenintervallen, — auf dem Worte »abisso« $\bar{d}$-Gis, gleichlautend mit einer Stelle in dem Rezitative des Claudio in Händels »Agrippina« — wie sie die damaligen Italiener liebten, um musikalisch anzudeuten. Auf »lunghi« setzt Scarlatti einmal eine Undecime, und an ähnlichen Beispielen ist die Kantatenkomposition der damaligen Zeit reich. Das musikalische Hauptstück der »Resurrezione« ist die Arie der Maddalena: »Ferma l'ali«. Ihr Hauptsatz ruht auf einem Orgelpunkte, freundliche Melodien ziehen kanonisch

darüber hin; der Klang gedämpfter Violinen, sanfter Flöten und weich arpeggierender Gambenviolen vollendet das eigentümliche, nächtliche Kolorit. Überhaupt ist die Instrumentierung dieses Oratoriums sehr bemerkenswert. Man sieht ihr das Bestreben an, außergewöhnlich zu sein; das Orchester hat zuweilen förmlichen Konzertcharakter und glänzt durch die Fülle (vierfache Violinen) und die Art der Besetzung. Das Werk kam in der Kapelle des Kardinal P. Ottoboni zur Aufführung.

Die dritte Passionsmusik Händels entstand im Jahre 1716 zu Hannover, wo ihm »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus« des Hamburger Ratsherrn Brockes in die Hände kam. Der Unnatur in der Dichtung, wie in der Oper so auch hier kühl gegenüberstehend, hat Händel in diesem Werke einen großen Teil gewöhnlicher Musik geschrieben. Aber mit der Situation wird auch die Musik groß. Sehr bedeutend ist die ganze Szene von dem Gebet in Gethsemane an bis zur Verleugnung des Petrus. Besonders treten daraus hervor: Christi Arie: »Mein Vater, schau, wie ich mich quäle«, eine Arie der Tochter Zion: »Brich, mein Herz, zerfließ in Tränen« und ganz besonders die (später für »Esther« verwertete) Nummer; »Erwachet doch« — ein ganz merkwürdiger Vorläufer einer erst später zur Ausbildung gekommenen Musikform: des dramatischen Ensembles. Sebastian Bach hat sich die erste Hälfte dieser Passion, welche Händels letzte deutsche Vokalkomposition ist, eigenhändig abgeschrieben; die Abendmahlsszene in der Matthäuspassion ist aber das Einzige, was auf dieses genaue Studium hinweist.

G. F. Händel, Passion von Brockes.

Die genannte Dichtung von Brockes hat in der Geschichte der Passionsmusiken eine große Bedeutung. Sie schlug alle weiteren Versuche zu einer rein opernmäßigen Behandlung der Leidensgeschichte einstweilen in Norddeutschland aus dem Felde und söhnte die Vertreter der Kirche mit der oratorischen Passion wieder aus. Uns kommt die Dichtung von Brockes, der in C. Reuter,

dem Verfasser des »Schelmuffsky«, einen Vorgänger hat*), allerdings noch opernhaft genug vor. Ganz nach dem Muster des italienischen Dramas erdrückt eine Unmasse empfindender Betrachtungen die Handlung. Die Sprache jagt nach Bildern und verliert sich in ihrer Sucht nach Deutlichkeit bis ins Ekelhafte. Die Leidensgeschichte ist dargestellt im Lichte einer krankhaften Phantasie, die zwischen Rohheit und Überfeinerung hin- und herschwankt und der Gesamteindruck ist der einer prunkenden und übertreibenden Geschmacklosigkeit. Nichtsdestoweniger galt die Dichtung von Brockes lange Zeit für ein Muster. Dem kirchlichen Sinne kam sie dadurch entgegen, daß sie den Evangelisten beibehielt, der den Bibeltext in freier Umdichtung vorträgt, und daß sie unter die madrigalischen für den Ariengesang bestimmten Einlagen auch bekannte choralische Kirchenlieder einflocht. Den Musikern aber bot sie in der Einteilung der Handlung in abgeschlossene Szenen dankbare Aufgaben moderner Natur. Die Passionsdichtung von Brockes wurde wahrhaft populär: man las sie und erbaute sich an ihr auch ohne Musik. Sie war mehr verbreitet, als später Klopstocks »Messias«; im Süden wie im Norden kannte man und zitierte den berühmten Brockes, und wie sehr »Der gemarterte und sterbende Jesus« allenthalben geläufig war, kann man daraus ersehen, daß er an sehr vielen Orten ohne Nennung eines Dichters aufgeführt und neugedruckt wurde. Er ward zum Gemeingut, und wenn irgendwo für eine in der Hauptanlage biblische Passionsmusik ein paar Arieneinlagen gebraucht wurden, nahm man die Verse am einfachsten aus Brockes. Auch Bach hat das bekanntlich in seiner Johannespassion getan.

R. Keiser, Passion von Brockes.

Der erste Komponist, welcher die Passion von Brockes in Musik setzte, war R. Keiser im Jahre 1712. Man kann dieses Werk nicht schlechtweg ungenügend nennen. Die ganze Eingangsszene bis zur Einsetzung des Abendmahles

*) F. Zarnke, a. a. O.

ist würdig und charaktervoll: der Einleitungschor: »Mich vom Stricke meiner Sünden« klingt ernst und schwer; die Reden Jesu sind weihevoll und stellen sich über den weichlichen und süßlichen Ton, der aus der breiten Sprache des Dichters hervordringt; hinreißend und rührend, an die ähnlichen Nummern der Schützschen Lukaspassion erinnernd, wirken die kindlich liebevollen Chöre der Jünger. Gut ist auch die Arie der Tochter Zion: »Brich, mein Herz«, ein Stück von schwerer Empfindung beherrscht. Schwächer sind die Arien oder Arietten der gläubigen Seele (Sopran), weil zu leicht im Ton, und die Rezitative des Evangelisten, weil zu sehr nach dem Reim deklamiert und deshalb zerstückelt. Von dem Punkte an, wo die Leidensgeschichte einen erregteren Charakter annimmt, von der Gefangennahme ab, wird die Komposition hahnebüchen und roh. Das Quartett Christi und der drei Jünger; »Erwachet doch«, der Chor der Schergen: »Greift zu, schlagt tot«, auch die Arie des Petrus: »Gift und Blut« sind Nummern, die in einer komischen Oper wegen ihrer Realistik Lob verdienen würden; in die Umgebung von Chorälen und gläubigen Bekenntnissen passen sie nicht. Die Hauptschuld an dieser Stillosigkeit des Werkes trägt freilich Brockes, und er hat dafür gesorgt, daß der Komponist bis ans Ende nicht wieder aus ihr heraus kann. Auch die Tochter Zion verfällt mit in die Sprache des Hamburger Janhagel: »Was Bärentatzen — Löwenklauen«. Nach der Verleugnung Petri wird der Ton in Dichtung und Musik für eine Weile wieder feiner. Mit der Arie des Judas: »Laßt diese Tat nicht ungerochen, zerreißt mein Fleisch, zerquetscht die Knochen usw.« tritt ein heftiger Rückfall ein.

J. Mattheson u. G. P. Telemann, Passion von Brockes.

In demselben Jahre 1716, wo Händel diese Passion von Brockes komponierte, wurde sie noch von Mattheson und Telemann in Musik gesetzt. Proben aus diesen und anderen oratorischen Passionen derselben Periode findet der Leser zahlreich in Winterfelds »Evangelischem Kirchengesang« und in Bitters »Beiträgen zur Geschichte des Oratoriums«. Am berühmtesten und verbreitetsten war

Telemanns Komposition der Passion von Brockes. Wir finden sie 1719 in Durlach, auf Früh- und Abendgottesdienst in vier Abschnitten verteilt, mit der Bemerkung aufgeführt, daß Se. Hochfürstliche Durchlaucht an diesem Werke nach dem Vorgang von Hamburg und Frankfurt (a. M.) ein besonderes Seelenvergnügen gefunden. An letztgenanntem Orte war das Werk entstanden.

G. H. Stölzel, Passion vom Jahre 1727.

Dem Brockesschen Werke wurden viele Passionen nachgedichtet; zuweilen mit noch geringerem Geschmacke, als ihn das Original zeigt. In einer der vielen Passionen des Gothaischen Kapellmeisters Stölzel — ihre Zahl wird auf 14 geschätzt — wird die ganze Leidensgeschichte in Form einer Unterhaltung abgehandelt, welche Christus und die anderen aktiven Personen des Evangeliums mit einer Reihe von Schafen (dem gläubigen, dem demütigen, dem reuigen usw.) führen. Ein ungeheuerlicher allegorischer Apparat dringt auch in diejenigen Passionen ein, welche im wesentlichen an dem Texte der Evangelien festhalten.

G. H. Telemann Markuspassionen von 1729 u. 1759.

So finden wir in der zweiten Markuspassion von Telemann (vom Jahre 1759) die Andacht, den Eifer, die Treue, die Klugheit, die Nachahmung, den Mut, die Liebe, die Gerechtigkeit, die Stimme Gottes; daneben noch den Christ und den Sünder. In seiner ersten Markuspassion vom Jahre 1729 begnügt sich Telemann noch mit der gläubigen Seele allein. Sie singt da zärtliche, zuweilen schmachtende Baßarien. Auch Christus ist in diesem Werke mehr anmutig, als würdig behandelt. Seine Worte zum Schutze des Weibes, welches das Wasser auf sein Haupt gegossen: »Laßt sie mit Frieden«, tänzeln im $^{6}/_{8}$-Takt. Die Einsetzungsworte fangen mit übertriebenem Pathos an: Neh . met, es . set das ist mein Leib!

Die Stelle: »Ich werde den Hirten schlagen« ist der von S. Bach in der Matthäuspassion gewählten Fassung ähnlich. Eine plötzliche Beweglichkeit bei diesen Worten darf für die oratorische Passion als traditionell angenommen werden. Von hervorragender Schönheit ist das E . . li!

Zu der aus diesem Motive gebildeten, wie in Bedrängnis und aus umdämmertem Sinn, aus überirdischer Sehnsucht heraus fragenden und suchenden Melodie gibt das Orchester, in Achteln zitternd, spannende, verminderte Akkorde. Die Chöre nähern sich der Realistik Keisers. Die der Juden sind alle im Presto zu singen. Hervorragend ist das »Kreuzige« durch ein mächtiges Unisono aller vier Stimmen, welches dann in kurze harmonisierte Motive übergeht, welche die Massen als vor Wut bebend hinmalen. Hasse in Dresden schrieb sich diese Markuspassion Telemanns eigenhändig ab. In der dreißig Jahre später vorgenommenen zweiten Bearbeitung desselben Evangeliums hat Telemann den Hauptnachdruck auf eine dramatische Wirkung seiner Arien gelegt. Alle die personifizierten Tugenden, welche die Besetzung dieses Werkes bilden, singen in einem aufgeregten Stile, der durch die wiederholt vorkommenden Vortragsbezeichnungen: »plötzlich«, »hurtig«, »aufgebracht« auch äußerlich kenntlich gemacht wird. Sie treten dadurch in einen schön wirkenden Gegensatz zu den Reden Christi, welche durchweg in einem ruhigen und edlen Rezitativton gehalten sind, der die frühere Markuspassion weit hinter sich läßt. Sehr fein an die alte Weise Hammerschmidts anknüpfend, ist am Ende des Werkes der Choral: »Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich« als Instrumentalmelodie in die Arie der »Stimme Gottes« und in die der »Religion« eingewebt, bei der ersten durch die Flöte, bei der letzten durchs Fagott.

Als Sebastian Bach in die Passionskomposition eintrat, war die ganze Gattung, wie wir aus dem Vorhergehenden ersehen, in einem Zustande des Schwankens begriffen und in einen Kampf verwickelt, in welchem die geistigen Anschauungen verschiedener Zeitalter und ganz entgegengesetzte Richtungen der musikalischen Kunst auf einander stießen. Die Choralpassion bestand noch in doppelter Gestalt: in der alten ursprünglichen und in einer modernisierten. Neben ihr drang die oratorische Passion vor, noch unklar darüber, ob als das Hauptziel

die Kirche oder das Theater ins Auge zu fassen sei. Auch Bachs Passionen tragen die Zeichen schwankenden Wesens an sich; aber was sie außer der musikalischen Genialität aus der Menge der gleichzeitigen Werke heraushebt — das ist die Klarheit und Entschiedenheit, mit welcher Bach für die kirchlichen Elemente der Passion eingetreten ist.

S. Bach hat fünf Passionen geschrieben: vier nach den Evangelisten und eine nach einem Text von Picander, in welcher dieser bekannte dichterische Mitarbeiter des Leipziger Thomaskantors die Leidensgeschichte in ähnlicher Weise wie Brockes behandelt hatte. Diese Picandersche Passion ist ganz verloren gegangen; von der Passion nach dem Evangelisten Markus sind nur fünf lyrische Stücke in Bachs Trauerode auf den Tod der Königin Christiane Eberhardine erhalten.

S. Bach (?) Lukaspassion.

Von den drei andern ist die Lukaspassion erst in jüngster Zeit in einem von Alfred Dörffel gearbeiteten Klavierauszug gedruckt worden. Die Echtheit dieser Passion wurde und wird von namhaften Musikern bezweifelt. Sie ist handschriftlich nur unvollständig beglaubigt: Die Signatur J. J., welche Bach in der Regel bei eigenen Werken gebraucht, ist da; aber der Autorname fehlt. In der Musik selbst ist manches, was Verwunderung erregt. Daß sich Bach im Ton mancher Nummern, wie im Einleitungschor »Furcht und Zittern« mit geringeren Musikern begegnet, ist weniger hoch anzuschlagen; denn das ist ihm auch noch in Werken passiert, die wie das Weihnachtsoratorium, zu seinen reichsten zählen. Auch die Einfachheit der Harmonie und Stimmführung, in den Chorälen namentlich, findet sich ähnlich in Bachschen Jugendarbeiten vor der Weimarschen Zeit. Aber befremdend ist die Tatsache, daß diese Lukaspassion in holprigen Baßgängen und unreifen Modulationen manche Elemente birgt, welche man sich mit Bach nur schwer zusammendenken kann. Jedenfalls nicht mit einem 25jährigen Bach. Auf den kommt man jedoch, wenn man mit Spitta die Entstehung

des Werkes gegen das Jahr 1710 setzt. Auf der andern Seite enthält aber diese Passion auch Nummern und Stellen, die Bachs nicht blos würdig, sondern die spezifisch Bachisch sind. Sie berechtigen zu der Annahme, daß wir es in dieser Lukaspassion doch vielleicht mit einer Arbeit aus der Schulzeit zu tun haben, auf die der Autor in den Jahren, aus welchen die Handschrift stammt (1732 bis 1734), zurückgriff. Die Ansprüche des Kirchendienstes waren nicht immer mit lauter neuen und lauter Meisterwerken zu decken. So gut Bach Passionen von Keiser und Stölzel kopierte und aufführte, konnte er in einer Zeit der Verlegenheit sich auch seiner alten Lukaspassion erinnern.

Ein von der Johannes- oder Matthäuspassion Bachs abgenommener Maßstab paßt auf diese Lukaspassion gar nicht. Sie vertritt die Kindheit der oratorischen Passion und gehört in den Sebastianischen Kreis. Ist sie unecht, was man mit sogenannten inneren Gründen allein in diesem Fall nicht für bewiesen halten darf, so ist sie doch wahrscheinlich Thüringisch. Dafür spricht die Verwendung des evangelischen Kirchenlieds und des protestantischen Altargesangs als Ersatz der Kunstarie, welche die bescheidenen Mittel kleiner Kantoreien nicht immer zuließen. Eine solche oratorische Landpassion von Christian Wolff z. B., der von 1730—63 in dem sächsischen Städtchen Dahlen wirkte, ein sehr anständiges und für den Zustand der Musikpflege Sachsens im 18. Jahrhundert rühmlich zeugendes Werk, hat nur 3 kurze Arien und alle für Sopran. Die Lukaspassion hat 6 Arien gegenüber 31 Chorälen. Unter den Arien sind einige nicht unbedeutend; von den 3 Tenorarien kann die letzte »Laßt mich ihn nur noch einmal küssen« entschieden als hervorragend, gehaltvoll und originell bezeichnet werden. Die Altarie »Du gibst mir Blut« erinnert leise an das »Esurientes« in Bachs »Magnificat«. Aber auch die schwächeren haben in der Instrumentation Bachsche Züge. Zu den Arien tritt, — eine für die Zeit höchst seltene Erscheinung — noch ein Terzett für 2 Soprane

Christ. Wolff, Markuspassion.

und Alt, welches auch für Chor gedacht sein kann: »Weh und Schmerz in dem Gebären«. Es ist eine Nummer von sehr einfachem Ausdruck, aber von großer Wirkung, zu welcher namentlich das Kolorit der des Baßtons entbehrenden Begleitung beiträgt. In diesem seinem fahlen haltlosen Klang gleicht es ganz unverkennbar der wunderbaren Sopranarie »Es zittern und schwanken« der Bachschen Kantate: »Herr, gehe nicht ins Gericht«.

In der Chorpartie der Lukaspassion ist das oratorische Element nur in dem Einleitungschor »Furcht und Zittern« bemerklich, welcher an die Stelle des alten halbbiblischen Introitus getreten ist, und in den eingelegten Chorälen. Die biblisch dramatischen Chöre haben das knappe Maß, wie es in der modernisierten Choralpassion üblich ist. Von den Chören der Jünger stimmen besonders die beiden letzten »Herr, hier sind zwei Schwert« und »Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen« mit Schütz in der Auffassung überein. Sie bringen nicht den Grimm, sondern den jugendlichen Mut zum Ausdruck. In den Chören der Schriftgelehrten und Juden tritt die Erregung in den Vordergrund; stilistisch haben sie ein starkes Bachsches Gepräge.

Was die Lukaspassion aber ganz besonders auszeichnet — das ist die poetische Verwendung der Choräle und der kleinen Einlagen, welche aus der Litanei, dem Tedeum und dem Vaterunser entnommen sind. Namentlich mit den kurzen liturgischen Zitaten, in denen sie einem Brauche folgt, der in Thüringer Passionen wiederholt vorkommt, werden sehr große Wirkungen erzielt. Wenn an der Stelle, wo auf Gethsemane Christi Seelenangst beginnt, der Chor an Stelle der schlafenden Jünger zu beten anfängt und aus der Litanei die wenigen Takte einsetzt: »Wir armen Sünder bitten«, wenn er da, wo Petrus seinen Herrn verleugnen will, aus dem Vaterunser singt »Führe uns nicht in Versuchung«, so ist das, was die Situation zu empfinden gibt, so fein und eindringlich angedeutet, als es mit den glänzendsten Mitteln der oratorischen Kunst nur immer geschehen

kann und ohne daß die Darstellung der Handlung lange aufgehalten wird. Von den Chorälen, die in der Lukaspassion verwendet sind, haben drei eine Hauptbedeutung. Es sind solche, die heute nicht mehr gebraucht werden und die auch zu ihrer Zeit nur eine beschränkte Verbreitung genossen: Der erste ist: »Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt«. Er erklingt zum erstenmal in der Form einer an Schütz und Sebastiani erinnernden Trauersinfonie nach dem Verscheiden Christi. Gleich darauf nimmt ihn der Chor auf zu den Worten: »Derselbe mein Herr Jesu Christ, vor all' mein Sünd gestorben ist«. Zum letztenmal tritt er in die Tenorarie »Laßt mich ihn« hinein. Der zweite ist: »Stille, stille ist die Losung«.



Der dritte ist das Flittnersche Lied »Jesu, meines Herzens Freud'«, welches wegen seiner freieren Rhythmik niemals eigentliche kirchliche Geltung erlangt hat. Zum ersten Male setzt es ein, wo Christus den Auftrag gibt das Osterlamm zu essen:

Wei - de mich und mach mich satt, Himmels - spei - se!

und zwar in einer Solostimme, die deutlich auf Sebastiani hinweist. Dieser Flittnersche Halbchoral durchzieht die Lukaspassion besonders erkenntlich und gibt ihr, wenn man so sagen darf, einen gewissen traulichen Charakter. Es ist nichts Großartiges in diesem Werke, aber ungemein viel Sinniges. Kein »Barrabam« erschüttert uns, kein »Sind Blitze, sind Donner« macht uns beben; aber wenn der letzte Akkord dieser Lukaspassion vorüber ist, dann singt es in uns noch lange nach: . Von den ausführenden Kräften verlangt das Werk nur wenig.

Die Lukaspassion, ob von Bach oder nicht, ist jedenfalls ein liebenswürdiges Denkmal aus der Jugendzeit der oratorischen Passion. Bachs Johannespassion und

Matthäuspassion stehen in der Entfaltung eigentlich oratorischer Auffassung und Kunst weit höher. Aber in einem Zuge gleichen sie ihr. So hoch Bach in ihnen als Musiker aufwärts schreitet, immer hält er die Richtung aufs Kirchlich-Volkstümliche ein; seine in der Heimat eingesogene Liebe zum Choral und zum Bibelwort unterscheidet ihn von den Passionskomponisten der Hamburger Schule. In dieser Beziehung stehen sich die zweifelhafte Lukaspassion und die Bachsche Matthäuspassion ganz nahe; aus beiden blickt dasselbe Auge, dort das des Kindes, hier das des Mannes. Die Johannespassion ist musikalisch wohl ebenso bedeutend wie die nach Matthäus. Ja, Schumann und andere haben sie der letzteren voranstellen wollen. Aber wenn sie in einem Punkte einen Schritt hinter der Mätthäuspassion zurückbleibt, so ist das eben in ihrem Verhältnis zu den kirchlich volkstümlichen Elementen.

S. Bach, Johannespassion.

Bach hat dem Vermuten nach die Johannespassion in Aussicht auf den Antritt des Thomaskantorats schon im letzten Jahre seines Cöthner Aufenthalts komponiert. In Leipzig kam das Werk erst am Karfreitag 1724 zur Aufführung und erlebte während der Amtszeit des Komponisten mehrere Wiederholungen. Noch einige Jahrzehnte nach Bachs Tode kannten, wie wir aus einem Berichte von Rochlitz schließen, der selbst Alumnus war, die Thomasschüler die Johannespassion. Dann verschwand sie mit der Mehrzahl der Bachschen Vokalkompositionen auch aus dem Gesichtskreise der Leipziger und kam erst im Gefolge der wiederentdeckten Matthäuspassion aufs neue zum Vorschein; zuerst in einer Ausgabe bei Trautwein, nach welcher die erste Aufführung des Werkes durch die Berliner Singakademie (21. Febr. 1833) erfolgte. Die Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft veröffentlichte das Werk im Jahre 1863 (Bd. XII) in der Redaktion von W. Rust.

Von der Form, in welcher die Johannespassion an dieser letztgenannten Stelle vorliegt, war die ursprüngliche Fassung einigermaßen verschieden. Der Einleitungschor, der Schlußchor und die Hälfte der Arien waren

andere als jetzt. Die lyrische Partie hat dem Komponisten in dieser Passion ersichtlich viele Schwierigkeiten gemacht. Lag ihm doch für diesen Teil, welchen er zum erstenmal in größeren Formen zu behandeln hatte, kein fertiges Gedicht vor, wie später bei der Matthäuspassion. Bach half sich mit Bibelzitaten und Gesangbuchversen; wo es ihm passend schien, griff auch er zu Brockes: Aber die wiederholten Umarbeitungen scheinen darauf hinzudeuten, daß Bach selbst mit der lyrischen Ausstattung der Passion nicht recht zufrieden war, und sicher ist es, daß in diesem Punkte die Mängel des ersten Entwurfs noch bis heute sich empfindbar machen. Ein Teil der Arien, so vortrefflich sie an sich sein mögen, steht nicht an der richtigen Stelle.

Der Einleitungschor der Johannespassion »Herr unser Herrscher . . . . zeig' uns durch deine Passion, daß du der wahre Gottessohn usw.«, welcher erst mit der zweiten Bearbeitung, gegen das Jahr 1727, in das Werk kam, ist unter allen Karfreitagsbildern, welche in der Tonkunst geschaffen worden sind, eins der eigentümlichsten und gewaltigsten. Eine merkwürdig dunkle Färbung zeichnet ihn aus, und durch das Gebet der Menge, die hier unterm Kreuze zusammentritt, geht ein zagender und klagender Grundton. Der Preis des Herrschers, »dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist«, klingt wie aus gepreßter Brust: er setzt mit schweren stockenden Akkorden ein und untermischt die Figuren des Jubels mit schmerzlichen und wehmütigen Wendungen, bricht sie ab im Tone der Resignation. Über allen den Partien, in welchen der Chor in immer wieder wechselnden Motiven nach dem Ausdruck freudiger Bewunderung sucht, herrschen die Holzinstrumente (Flöten und Oboen) mit der Durchführung des klagenden Motivs: Andante. [Notenbeispiel]

Unsere heutigen starken Chöre und unsre Geigenmassen überdecken diese geblasene Melodie allerdings; Bach aber schrieb für einen nur dünn besetzten Chor und rechnete damit, daß auf je 2 Violinen 1 Oboe kam. Wer demnach

heute seine Werke mit 10 oder 16 ersten Geigen aufführt, muß ihnen 5 oder 8 erste Oboen usw. gegenüberstellen. Die Harmonie liegt in langen Orgelpunkten fest; in dem Geigenchor drängt unaufhörlich eine wogende Sechzehntelfigur von unten nach oben. Erst mit dem Thema:

Zeig uns durch dei _ ne Pas _ . . . . si . on

setzt sich die schwankende Stimmung fest. Schon im ersten Teil des Chors (als Oberdominant: Ddur) kurz berührt, wird dieses Thema beim zweiten Auftreten (Esdur) zu einem längeren Satze, den man als Mittelteil der Nummer, jedenfalls als ihren geistigen Mittelpunkt betrachten kann. Er ist ganz in Passionsbetrachtung getaucht: die Stimmen überbieten einander in der Inbrunst, mit welcher sie zum Kreuze blicken und klagen. Daß das Motiv, welches diese warmen, ausdrucksvollen Melodien trägt, symbolische Bedeutuug hat, lehrt der Vergleich. Immer wenn Bach das Bild des Kreuzigens vor die Phantasie stellt, in dem Motiv a (S. 79) des Kreuzigungschors der Johannespassion, in dem Hauptthema von »Laßt ihn kreuzigen« in der Matthäuspassion, an zahlreichen Rezitativstellen beider Werke, tut er dies in der eigentümlichen Verbindnng von Synkope und Quart (oder einem höheren Intervall). Als Kunstwerk betrachtet ist der Prolog der Johannespassion eine der großartigsten Leistungen; keine der Hamburger Passionen hat eine Einleitung, die mit dieser nur verglichen werden könnte. Und Bach selbst hat diesen Chor kaum überbieten können. In allen Gruppen, die sich an seiner Durchführung beteiligen — Chor, Streichorchester, Bläser — ist ein derartiger Reichtum und eine solche Selbständigkeit der Ideen und des Ausdrucks, daß, wie man aus den vorhandenen Klavierauszügen sieht, selbst geübte Musiker sich zwischen Haupt- nnd Nebenstimmen geirrt haben. Und bei der größten Einheit in Form und dem Festhalten an der Grundstimmung hat Bach doch noch so viele Einzelheiten rührend betont. Man sehe nur die Wiedergabe des Begriffs »Niedrigkeit«.

Im ersten Teil der Johannespassion wird der Chor sonst nur für dramatische Sätze und für Choräle verwendet. Unter den ersteren ist der an den leugnenden Petrus gerichtete: »Bist du nicht« von längerer Ausdehnung, eine den Ton der Verwunderung sehr lebendig wiedergebende Durchführung des Themas:

Bist du nicht sei_ner Jün_ger ei_ner?

. Die beiden anderen sind kurze dramatische Antworten der neugierigen Menge auf die Frage des Heilandes »Wen suchet ihr«. In verschiedenen Tonarten liegt beiden dasselbe Motiv zugrunde:

Je_sum, Je_sum, Je_sum von Na_zareth.

. Die Figur des Orchesters, welches die Singstimmen umspielt: kehrt auch in Chören des zweiten Teils wieder, in »Wir dürfen Niemand töten«, »Nicht diesen, sondern Barrabam« und »Wir haben keinen König denn den Kaiser«. Die Choräle, deren dieser erste Teil vier hat, zeichnen sich vor denen aller anderen Komponisten durch ausdrucksvolle, kunstreiche Harmonien und durch eine Melodik aus, welche in der Weise Eccards auch die Nebenstimmen in hervortretenden kurzen Wendungen manches Eigene und Schöne sagen läßt. Ob in Leipzig zu Bachs Zeiten die Gemeinde die Oberstimme dieser einfachen Choräle mitsang, steht urkundlich nicht fest, aber die Wahrscheinlichkeit spricht dafür. Darauf, daß die Gemeinde auch bei kunstvoller gesetzten Chorälen doch mitsingen sollte, haben einzelne Komponisten selbst aufmerksam gemacht, Eccard z. B. und M. Altenburg. Für die Passionschoräle liegen noch besondere Zeugnisse vor. Dem bereits (S. 51) angeführten aus Königsberg ist ein weiterer aus Mecklenburg*) hinzuzufügen. In der Dresdener Kreuzkirche wurden bei den Karfreitagspassionen die

*) Bachmann, J.: Geschichte des evangelischen Kirchengesanges in Mecklenburg 93, 122.

vorkommenden Choräle auf der Liedtafel mit ihrer Gesangbuchsnummer noch heute vor vierzig Jahren ausgesteckt, und sogar in Haydns »Sieben Worte« und Beethovens »Christus« Gemeindelieder eingelegt. Nur waren die in der Partitur enthaltenen Choräle, ebenso wie die Arien, »ad libitum« gemeint. Sie bei einer Aufführung sämtlich zu bringen, verstößt gegen Usus und Verstand.

Der Hauptchoral der Johannespassion, das Stockmann'sche Passionslied »Jesu Leiden, Pein und Tod«, erscheint zum erstenmal ganz am Schlusse des ersten Teiles zu den Worten »Petrus, der nicht denkt zurück«. Eine kunstvollere Bearbeitung desselben Chorals in der Form eines Duetts zwischen Sopran und Baß »Himmel reiße, Welt erbebe«, die in der ersten Fassung der Johannespassion unmittelbar auf den Choral »Wer hat dich so geschlagen« folgte, hat Bach später gestrichen.

Mit der Wahl des Stockmannschen Passionsliedes hat es seine besondere Bewandtnis. Wie noch bis in die neueste Zeit die Evangelien Dichtern und Dichterlingen immer wieder Stoff zu schönen oder gutgemeinten Paraphrasen geboten haben, so war es auch im Mittelalter. Insbesondere wurde die Leidensgeschichte, in der lateinischen wie in der deutschen Zeit, allen Formen der freien Dichtung angepaßt; zuweilen allerdings mit mehr Gelehrsamkeit als Geschmack. So begann noch Enoch Klitzing im Jahre 1708 seine lange »Karfreitagsbetrachtung einer gläubigen Seele« mit der Blasphemie »Der große Pan ist tot«. Selbstverständlich übertrug man die Darstellung der Passion auch bald in die Form des evangelischen Kirchenliedes. Alle Gesangbücher vom Anfang des 16. Jahrhunderts ab enthalten solche Lieder, mit oder ohne beigedruckte Musik. Zum Unterschiede von den bloßen »Passionsandachten«, — Liedern betrachtenden Inhalts, unter denen die von Rist, komponiert von Martin Colerus (Köhler), dem »einzig wahren Phöbus unsers ganzen Deutschland« (Hamburg 1664), besondere Beachtung verdienen — tragen sie den Titel »Historie des Leidens . . . . nach den Evangelisten«, also genau

denselben wie die Passionslektionen und Choralpassionen, als deren Ersatz sie gemeint waren. Die Zahl der Verse in diesen in Liedform gegebenen Passionshistorien schwankt zwischen 20 und 40; sie ist bei allen sehr groß. Die größere Anzahl dieser dem protestantischen Choral angepaßten Passionsgeschichten fand keine Verbreitung, aber einige wurden zum Gemeingut des evangelischen Deutschlands. Unter ihnen sind die wichtigsten »Da Jesus an dem Kreuze stund«, »O Mensch bewein' dein Sünden groß«, »O Gottes Lamm unschuldig« und unser »Jesu Leiden, Pein und Tod«. Es war demnach ein sinniges und poetisches Verfahren, wenn S. Bach diese drei letztgenannten Choräle, den einen in der Johannespassion, die anderen in der Matthäuspassion so außerordentlich bevorzugte: ein Schritt der Liebe zu Heimat und Volk, der auf Bach den Künstler und den Menschen ein helles und herrliches Licht wirft.

Arien hat der erste Teil der Johannespassion nur drei. Die erste setzt an der Stelle ein, wo Jesus gebunden zu Hannas geführt wird. An dieses Binden knüpft der Text an »Von den Stricken meiner Sünden mich zu entbinden, wird mein Heil gebunden«. Er ist von Brockes und bildet den Eingang seiner Passionsdichtung. Die meisten Komponisten haben ihn als Chor behandelt und sich dabei mit Synkopen und schleifenden Dissonanzen eine anschauliche Wiedergabe der Mechanik des Bindens angelegen sein lassen. Bach hat nichts auszudrücken gesucht als das Mitleid und die dankbare Rührung, welche der Anblick der ersten Marter des Herrn in dem Christen erwecken muß. Zum Hauptträger dieses Gefühls nimmt er das Thema

Andante.

in dessen Durcharbeitung sich die Singstimme und zwei Oboen ziemlich gleichmäßig teilen. Erstere hat vor den Instrumenten nur einige kurze Stellen voraus, in welchen sie die Stimmung in schneidenden Interjektionen äußert. Der klare Vortrag ist ebensowenig leicht wie

das Verständnis des vielleicht etwas zu langen Stückes. Doch aber tut man sehr unrecht, wenn man es lediglich für kontrapunktisch wertvoll hält.

Dieser Altarie schickt Bach sofort, nach nur 3 Takten Rezitativ eine zweite Arie nach, deren Zusammenhang mit der Erzählung auf die Worte des Evangelisten gestützt ist: »Simon Petrus aber folgte Jesu nach«. Der Sopran setzt sie mit den Worten ein »Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten«. Die dramatische Begründung dieses Stückes ist also ersichtlich schwach; es soll wahrscheinlich auch nur für den Notfall verwandt werden, daß die Altarie mangels eines guten Solisten wegbleiben muß. Musikalisch ist die Komposition vorzüglich. Die Singstimme »folgt« naiv und tändelnd wie ein Kind in Sechzehntelfiguren, welche die Flöte vorspielt und zu sehr interessanten Gebinden erweitert. Auch hat die Arie Stellen, an welchen sie aus dem leichten Ton in die Tiefe der Empfindung übergeht, und einige Malereien, namentlich auf die Worte »ziehen und schieben«, die merkwürdig genug sind. Aus den Konzertaufführungen der Johannespassion wird man die Arie wegen des Widerspruchs der Sopranistin nur schwer beseitigen können. In England soll sie eine besondere Popularität erlangt haben. Ganz anders steht die Tenorarie »Ach, mein Sinn!« an ihrem Platze, welche das letzte Stück vom ersten Teil der Johannespassion bildet. Mit ihr hat Bach der Szene der Verleugnung Petri, welche er aus dem Matthäus- in das Johannesevangelium dichterisch ergänzend herübergenommen, einen rührenden und versöhnenden Abschluß gegeben. Der weiche, suchende, fragende und klagende Ton, in welchen diese unablässigen und eifrigen Vorwürfe gekleidet sind, bildet die schönste Verteidigung des reuigen und irrenden Jüngers und die Arie ist eins der schönsten Solostücke nicht bloß der Johannespassion, eine Probe feinster Seelenmalerei. Sie schließt viel trefflicher an den vorausgehenden Schluß des Rezitativs, an die Worte »er weinte bitterlich« an, als die Arie »Zerschmettert mich, ihr Felsen und ihr Hügel«,

welche in der ersten Fassung der Johannespassion an dieser Stelle stand. Letztere malt einen zornigen, die jetzige Arie aber den weinenden Petrus. Es ist übrigens ein weiterer Beweis für die große Pietät, mit welcher Bach dem Bibelwort gegenübersteht, daß diese Arie, die doch ganz aus der Seele des Petrus heraus gedacht ist, in einen neutralen Mund gelegt wird. Ein Tenor singt sie; Petrus aber, wo er im Rezitativ selbst auftritt, hat Baß. Die Stelle, wo der Evangelist von dem Weinen Petri berichtet, ist eine der glänzendsten in dem an Malereien und empfindungsvollem Ausdruck reichen Rezitativ der Johannespassion. In seinen Passionsrezitativen ist Bach ganz frei schöpferisch vorgegangen. In ihrer Tendenz berührt er sich einigermaßen mit Schütz, und für gewisse Einzelheiten der Form, den schnellen und häufigen Wechsel zwischen Deklamation und Gesang, mögen ihm seine Studien Albinonis und anderer früh-venetianischer Meister einige Anregungen geboten haben. Aber das meiste beruht auf eigener Auffassung und Erfindung. Die Rezitativpartie ist voll von kleinen und sinnigen Randzeichnungen, zu deren klarer Wiedergabe vom Sänger und vom Zuhörer liebevolles Eingehen, namentlich aber von dem den Continuo ausführenden Begleiter Elastizität im Auffassen und Ausführen vorausgesetzt wird. Viele der schönsten Züge, wie der beim Krähen des Hahnes, sind der Phantasie des letzteren fast ganz allein anvertraut. Auch für die Charakteristik der Personen müssen die Vortragenden das Entscheidende tun. Das gilt insbesondere, und auch für den zweiten Teil der Passion von den Reden Jesu, den der Evangelist selbst sehr wortkarg vorgestellt hat. Bach hat nur an wenigen Stellen, mit Wiederholung bei den Worten »soll ich den Kelch nicht trinken«, mit dezenten Koloraturen bei den Worten »wäre mein Reich von dieser Welt, weine Diener würden darob k ä m p f e n« nachgeholfen.

Im zweiten Teile der Johannespassion treten die dramatischen Chöre bedeutend in den Vordergrund, sowohl durch ihre Menge, wie auch durch die breite Anlage,

welche einzelnen von ihnen gegeben ist. Im ersten Abschnitt, welcher durch die Geißelung markiert ist, haben wir ihrer drei: Der dritte: »Nicht diesen, sondern Barrabam« ist ein kurzes, dramatisches Stück, welches die heftige Entschiedenheit der fordernden Menge in knappen, scharfen Strichen wiedergibt. Die ersten beiden: »Wäre dieser nicht ein Übeltäter« und »Wir dürfen Niemand töten« hat Bach wie selbständige Szenen breit ausgeführt. Die Juden sind sich, nach Bachs Auffassung, der Schwäche ihrer Gründe bewußt und helfen durch eine aufdringliche Deutlichkeit und Umständlichkeit des Vortrags nach. Die Musik beider Nummern ist ziemlich dieselbe. Sie ruht auf zwei Hauptmotiven

Wä-re die-ser nicht ein Ü-bel-tä-ter. und »wir hätten dir ihn



Im zweiten Chor ist auf das chromatische Motiv und die Koloratur, wo sie vorkommt, das entscheidende Wort »töten« eingesetzt. Durch die Harmonien und die Deklamation dieser beiden Nummern geht ein unheimlich dämonischer Zug. Es liegt der in Heuchelei verhaltene Fanatismus darin; im ersten bricht er häufig in den zischend herausgeschleuderten Achteln auf das Wort »nicht« offen hervor.

Den ersten kleinen Ruhepunkt in dem Abschnitt bildet der Choral: »Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen«, dem hier die Worte: »Ach großer König, groß zu allen Zeiten« untergesetzt sind. Sie knüpfen an die Erklärung Christi an: »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«. Das Ende des Abschnitts ist breiter markiert durch das Arioso des Basses: »Betrachte meine Seel'«, eine herrliche tiefgehende Nummer aus jener mild erhabenen Gattung von Baßgesängen, die bei Bach und Händel vielfach vertreten, in neuerer Zeit höchst selten geworden ist. Den Text hat Bach aus Brockes mit Änderungen

genommen, die keine Verbesserungen sind. Dem Arioso folgt in der Partitur noch eine große Tenorarie: »Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken«, die mit Recht gewöhnlich übergangen wird. Sie arbeitet im wesentlichen nur das Motiv der Geißelung, mit welchem der Evangelist seine Erzählung naiv malend abgeschlossen hat, zu einem großen, selbständigen Instrumentalbild aus.

Die zweite Szene der zweiten Abteilung ist fast rein chorisch. Die langen Sätze der turbae sind nur durch kurze Rezitative des Evangelisten und des Pilatus, zu denen an einer einzigen Stelle auch Christus tritt, unterbrochen.

Die erste Nummer des Chors ist der Spottchor der Kriegsknechte (die Bach in alter Weise auch mit Sopran und Alt auftreten läßt): »Sei gegrüßet, lieber Judenkönig«. Um das höhnische Element des Textes zum Ausdruck zu bringen, muß hier der Vortrag der Chorstimmen das beste tun: es empfiehlt sich ein leiserer Anfang, crescendo beim Einsatz jeder weiteren Periode, staccato auf die kurzen Noten und ein nicht übertreibender Accent auf die langen:

Sei ge - grü - sset lie - ber Ju - den - Kö - nig!

und scharfes Hervorheben des gegen den Schluß eintretenden munteren ausgelassenen Motivs:

sei ge - grü - sset!

Das Orchester unterstützt die Absichten des Textes nur in den Blasinstrumenten: Flöten, Oboen reden in scharf absetzenden, lachenden Figuren eine deutliche Gebärdensprache:

Es ist interessant den zweiten Chor: »Kreuzige, Kreuzige ihn« mit dem über die ähnlichen Worte: »Laß ihn kreuzigen« in der Matthäuspassion zu vergleichen. Der letztere ist in seiner Kälte teuflischer, der der Johannespassion bringt die Wut der sinnlos empörten Menge mit elementarer Gewalt zum Ausdruck: gräulich in Dissonanzen heulend die eine Partei: a)

Kreu - zi - ge!

die andere wie im Fieber wetternd und schnatternd: Und diese Motive immer mit einander und durch einander! Zum Schlusse

b) Kreuzi-ge, kreuzi-ge, kreuzi-ge, kreuzi-ge!

hat Bach durch Verlängerungen des zweiten Motivs noch eine erschreckende Steigerung angebracht, die in dem durch den verwirrenden Lärm der übrigen durchdröhnenden, von Mißklängen gekreuzten langen und hohen Machtschrei der Bässe (auf **d**) ihre Spitze findet.

Nach diesem wilden Ausbruch plötzlicher Roheit gibt der nächste Chor in seinem gesetzten, gemessenen Gang einen eigenen Gegensatz: Mit künstlicher Ruhe und gesucht deutlicher Betonung stellen die Juden dem über den Fanatismus verwunderten und für Christus eintretenden Pilatus streng abweisend ihr:



entgegen. Das Thema wird in Fugenform regelrecht durchgeführt. Der demonstrativ bedauernde Ausdruck auf »sterben« tritt darin besonders hervor und wird ganz am Schlusse auch auf das zweite, leichtgehaltene Motiv auf die Worte »denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht« übertragen.

Der Choral: »Durch dein Gefängnis, Jesu Christ«, der den Worten folgt: »Von da an trachtete Pilatus, wie er ihn losließe«, stört die Einheit der Szene. Wird die Passion beim Gottesdienste benutzt, so ist er an seinem Platze. In Konzertaufführungen, wo nur eine zuhörende Gemeinde vorhanden ist, wird besser in der Erzählung und zu den beiden Chören: »Lässest du diesen los« und »Weg, weg mit dem« fortgegangen werden. Ersterer ist identisch mit: »Wir haben ein Gesetz«, letzterer bringt mit einer verschärfenden Einleitung die Musik des »Kreuzige« wieder. Mögen auch prosaische Gründe und Traditionen (vgl. Schütz) Bach zu diesen Repetitionen mit veranlaßt haben; sicher ist, daß sie passen. Die Szene schließt mit einem kurzen Chor: »Wir haben keinen

König, denn den Kaiser«, in dem die Betonung des »Wir« sehr wirksam ist.

Zwischen ihr und dem nun auf Golgatha spielenden Abschnitt hat Bach eine madrigalische Nummer eingeschoben: »Eilt, ihr angefochtenen Seelen«, einen Dialog zwischen dem Solobaß und dreistimmigen Chor (Sopran, Alt, Tenor). Dem Text (aus Brockes Passion entnommen) liegt ein ähnliches dramatisches Bild zugrunde, wie dem großen Eingangschor der Matthäuspassion: Die Tochter Zion fordert die gläubigen Seelen auf, sie auf dem Gang dort nach dem Kalvarienberg, hier in der Johannespassion nach Golgatha, zu begleiten. Es ist ein Wechselgesang, im letzten Falle einfachster Art. Der Baß führt lange, eifrige, erregte Reden; der Chor, in die Hast mit hineingerissen, wirft in höchster Spannung nur immer wieder die kurze Frage: »Wohin?« dazwischen. Keiser hat das Bild dieses in phantastischer Begeisterung hinstürmenden Zuges ähnlich wie Bach in rollenden Figuren wiedergegeben, nur sind die Maße kürzer. Was aber die Komposition Bachs so groß macht, das ist die geniale Deklamation der Worte »Nach Golgatha« mit denen die Tochter Zion (Baß) den gläubigen Seelen (Frauenchor) geheimnisvoll, wuchtig und gebieterisch antwortend die Richtung bestimmt.

Die dritte, Kreuzigung und Tod des Herrn umfassende Szene hat nur zwei dramatische Chöre, den der Hohenpriester: »Schreibe nicht der Juden König«, welcher in wenig passender Weise einfach die Musik des Spottchors: »Sei gegrüßet« aus der vorigen Szene wiederholt, und den Chor der Kriegsknechte: »Lasset uns den nicht zerteilen«. Aus letzterem hat Bach eine Fuge gemacht über folgendes, das platte Behagen der Landsknechte sehr gut zeichnende Thema:



Zum Schluß wird der Ton immer lebhafter und

vergnüglicher; Naturlaute schlagen daraus hervor. Es ist dieser Chor, bei welchem wieder Sopran und Alt beteiligt sind, ein realistisches Genrebild, zu welchem die Vorwürfe aus dem 18. Jahrhundert, aus dem gemütlich philiströsen Kreise der fürstlichen Torwachen und städtischen Söldner genommen scheinen. Den schönen Abschnitt der Erzählung, wo Jesus seine Mutter dem Johannes übergibt, zeichnet Bach durch den Eintritt des Chorals: »Jesu Leiden, Pein und Tod« aus (zu den Worten: »Er nahm alles wohl in Acht«). Bald darauf, wo es heißt: »Und neigte das Haupt und verschied«, kommt dieser selbe Choral wieder. Diesmal in einer kunstvollen Bearbeitung. Er ist, im Munde des Chors, einer Arie eingeflochten, welche der Baß auf die der Brockesschen Passion nachgedichteten Worte: »Mein teurer Heiland, lass dich fragen« singt. Es sind ungemein liebevolle und hingebende Weisen. Zwischen dem einfachen Choral und der Choralfantasie steht noch eine weitere Arie, welche an Jesu letztes Wort anknüpft. Es ist die schönste der ganzen Johannespassion, die Altarie: »Es ist vollbracht«. Sie besteht aus zwei Teilen, einem schwermütigen Adagio, in welchem die Altstimme sich mit der Viola da gamba (gewöhnlich durch Violoncello ersetzt) in klagenden und trauernden Melodien vereint und ablöst. Der Allegrosatz erhält durch den Zutritt des vollen Streichorchesters einen bedeutenden Glanz. In visionärem und entzücktem Ton feiert er den Sieg des Helden aus Juda. Statt des üblichen da capo — der Wiederholung des ersten Teils — klingt nach dem Schlusse des Mittelteils der Hauptsatz nur wieder an. Die Übergang in dieser Reprise zeigt ganz besonders den freien und lebendigen Geist, mit welchem Bach innerhalb der Johannespassion sich in den hergebrachten Formen bewegt.

Nach dem Verscheiden Christi und der Fantasie über den Stockmannschen Choral fuhr die Johannispassion in der ersten Bearbeitung mit einer Instrumentalsinfonie fort. Diese ist später durch die (aus dem Matthäus entlehnte) Erzählung von dem Erdbeben durch ein im Stile

des begleiteten Rezitativs gehaltenes, im Inhalt stark bewegtes, sehr eigentümlich abschließendes Arioso (Tenor: »Mein Herz! In dem die ganze Welt«) und durch eine Sopranarie: »Zerfließe, mein Herze, in Fluten der Zähren« ersetzt worden. Zu beiden Stücken lieh wieder Brockes den Text. Die Sopranarie ist eins der eigentümlichsten Stücke der Passion: Rokoko in den zierlichen feinen Formen und die bewegteste Romantik in dem Ausdruck der Trauer. Kindliche und tragische Töne spielen hier ineinander. Namentlich der ganze Schluß des Mittelteils mit der Stelle »dein Jesus ist tot« ist hierdurch tief ergreifend.

An Stelle der alten Gratiarum actio war schon in der modernisierten Choralpassion eine sogenannte Chorarie getreten, deren Text in den meisten Werken der gleiche ist: Die Sänger nehmen am Grabe von dem Entschlafenen Abschied und bitten für ihr eigenes einstiges Ende um eine sanfte Ruhe. Auch die Musik dieser Chorarien stimmt im allgemeinen Charakter überein. Sie wollen einen milden, versöhnenden Abschluß geben. Die beiden in den Bachschen Passionen zu Johannes und Matthäus stehen mit dieser Absicht ebenfalls in der allgemeinen Reihe, aber sie sind wie die Eingangschöre dieser Werke durch ihre großen Dimensionen ohne Gleichen. Untereinander teilen sie auch Taktart und Tonart und gleichen sich überdies in den Themen des Mittelsatzes ziemlich genau. Der Schlußchor der Johannespassion ist aber etwas leidenschaftlicher. Der Zug einer im tiefsten Grunde noch sehr erregten Empfindung tritt namentlich an den Stellen offen hervor, wo es heißt: »Und bringt auch mich zur Ruh«. Dieser Umstand und nicht der kirchliche Brauch allein mag Bach veranlaßt haben, seine Johannespassion nicht mit dieser Chorarie zu schließen, sondern ihr noch den Choral: »Herzlich lieb hab ich dich, o Herr« auf die Worte: »O Herr, lass dein lieb Engelein« zuzugeben.

S. Bach, Matthäus-passion.

Die Matthäuspassion stimmt im wesentlichen der Anlage und Richtung mit Bachs Passion nach Johannes

überein. Auch sie ist in diesen Punkten als ein Werk der Reform zu betrachten, als ein Versuch Bachs, die oratorische Passion auf altkirchlichem und volkstümlichem Boden aufzubauen. Im musikalischen Wert der einzelnen Sätze steht die Johannespassion der späteren wohl nicht nach. Aber es ist nicht zu verkennen, daß Bach in der Matthäuspassion das oratorische Element sowohl als das kirchlich volkstümliche breiter entfaltet und beide in innigere Verbindung gebracht hat als in der Johannespassion. Auch im Text der Matthäuspassion stört uns der starke allegorische und lyrische Ballast, den die Entstehungszeit verlangte. Aber, soweit es die Musik betrifft, kann diese Passion als die ideale Lösung der Aufgabe gelten, die Leidensgeschichte zugleich mit höchster Kunst und in größter Einfachheit und Verständlichkeit darzustellen. Manches andere hat die Matthäuspassion auch noch durch den Bericht des Evangelisten selbst voraus, der den des Johannes an Lebendigkeit und durch die Menge spannender Episoden übertrifft. Sein größter Vorzug liegt darin, daß er die Gestalt des Heilands so herrlich hervortreten läßt. Bach hat diesen Vorzug durch die Musik verstärkt. Die Rezitative des Evangelisten und der Nebenpersonen werden in der üblichen Weise vom Cembalo und Streichbaß begleitet. Sobald aber Christus spricht, setzt das volle Streichquartett mit langgezogenen Tönen ein, »webt« wie man gesagt hat, um Jesu Haupt einen »Heiligenschein«. Allerdings ist dieser »Heiligenschein« weder eine Originalerfindung noch ein Monopol Bachs, sondern, wie schon erwähnt, eine Entlehnung aus der Venetianischen Oper. Diese unbekannte Tatsache nimmt aber dem Christusrezitativen nichts von ihrer Wirkung und Bach nichts von seinem Verdienste. Schließlich gibt auch der reiche musikalische Apparat: die Teilung in zwei Chöre, die größere Mannigfaltigkeit, die in den Formen der Arie, des Chorals und auch des Rezitativs herrscht, der Matthäuspassion einen weiteren äußeren Vorsprung.

So wie wir die Matthäuspassion heute aufführen, ist sie das Produkt einer Umarbeitung, welche nicht vor 1740

erfolgt sein kann. Als Bach das Werk zum erstenmal im Nachmittagsgottesdienste des Charfreitags 1729 — es war der 15. April — hören ließ, war die Choralfantasie über: »O Mensch, bewein« noch nicht drin. An Stelle dieses ursprünglich als Eingang zur Johannespassion komponierten überschwänglichen Satzes schloß ein sehr einfacher Choral: »Jesum laß ich nicht von mir« den ersten Teil der Matthäuspassion.

Der Dichter der Matthäuspassion, oder besser ihres oratorischen Teils, war der schon erwähnte Picander, ein Leipziger Postbeamter, welcher mit seinem bürgerlichen Namen Henrici hieß. Picander, dem Bach manche eigene Winke gab — der Text zu »Am Abend, da es kühle ward« scheint*) auf diesem Wege einem Lied des von Bach besonders geliebten Frank nachgebildet zu sein — war einfacher und natürlicher in seiner Sprache als Brockes, hat sich aber diesem in der Motivierung seiner oratorischen Zutaten angeschlossen. Auch er vermehrt die Personen der Leidensgeschichte um die wesenlose Figur der »Tochter Zion« und des zu ihr gehörigen Chors der »gläubigen Seelen«. Bach unterscheidet sich in der Matthäuspassion noch mehr als in der zu Johannes in der Behandlung dieser Tochter Zion von den Hamburger Komponisten. Er löst ihren persönlichen Charakter vollständig auf, indem er ihr musikalisch eine eigene Stimme verweigert. Die Tochter Zion singt ihre Reden als Einzelstimme in Alt, Sopran, Tenor, und Baß; sie singt in Form von Duetten und als Chor. In letzterer Gestalt eröffnet sie die Passion mit dem großen Dialog: »Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen«. Mit ganz ähnlichen Worten luden die sogenannten Leichenbitter noch bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts auf dem Lande zu großen Begräbnisfeierlichkeiten ein. Bach führt nun das Bild in der Weise durch, daß die Tochter Zion (1. Chor) als nächste Leidtragende die Klage um das Leiden und den Tod des Herrn in beweglichen Melodien anstimmt

*) Ph. Spitta, J. S. Bach, II, 336.

und durchführt. Die Hauptthemen, welche er der Klage unterlegt, sind:

und das vom Eintritt der Singstimmen als ständiger Genosse mit ihm bald zur Rechten, bald zur Linken gehende (im System des doppelten Kontrapunktes entworfene) Gegenthema:

Es wird auf diesen einfachen Unterlagen eine große Skala des Schmerzes durchgespielt; von dem stillen wehmütigen Betrachten geht sie über in langen Tränenguß und in Ausbrüche des lauten leidenschaftlichen Jammers, eines Jammers, der in den Dissonanzen, in welchen das Motiv vorzudringen sucht, die Hände zu ringen scheint. Immer bricht die Tochter Zion dann mit einer kurzen Wendung der Niedergeschlagenheit ab, um in ruhigerer, hellerer Fassung denen, welche geladen sind, klagen zu helfen und das Geleit zu geben, zu sagen, für wen sie zur Trauer entboten sind: »Seht ihn, den Bräutigam«. Die gläubigen Seelen (2. Chor) stehen den Mitteilungen der Tochter Zion zunächst wie fassungslos gegenüber und antworten mit kurzen heftigen Fragen: »Wen, Wie«, die als vereinzelte Akkorde hervorgestoßen werden — Bach hat extra ein forte vorgeschrieben — und aus denen Überraschung und Entsetzen deutlich spricht. Erst nach längerer Zeit werden sie wortreicher, um am Schlusse endlich mit der Tochter Zion in die lang hinströmenden Melodien der Klage einzustimmen. Bach hat diese rührende und reiche dramatische Szene allein noch nicht genügt. Wie Rafael in der Sixtinischen Madonna läßt er aus dem Himmel, der sich über dem Bilde dieses heiligen Begräbnisses wölbt, noch eine Schar Engelsköpfe herausblicken. Als die Tochter Zion den gläubigen Seelen zuruft: »Seht ihn als wie ein Lamm«, stimmt ein Chor von Knabenstimmen im unisono den

alten Passionschoral: »O Gottes Lamm unschuldig« an. Er geht in seinen sieben Zeilen durch und steht in seiner feierlichen Einfachheit über den kunstvollen Gebilden der fugierenden Stimmen wie eine lichte Erscheinung aus der andern Welt. Wir haben es also auch bei diesem Satz, wie bei der Mehrzahl der madrigalischen Chornummern der Matthäuspassion, formell mit einer Choralbearbeitung zu tun.

Den hierauf einsetzenden ersten Teil der Matthäuspassion kann man in drei Hauptbilder teilen: a) Jesus mit seinen Jüngern und die Einsetzung des Abendmahls, b) Jesus auf Gethsemane, c) Die Gefangennehmung.

Die erste Szene ist zum größten Teil mit den Reden von Jesus und den Reden der Jünger ausgefüllt. Der erste Chor, der uns begegnet, ist der der Hohenpriester und Schriftgelehrten: ein geteilter achtstimmiger Satz, dessen kluge, ruhige Berechnung zeigender Ausdruck hauptsächlich auf dem Quartintervall ruht, mit welchem das »Ja nicht« betont ist. Mit der Malerei auf das Wort »Aufruhr« hat sich Bach älteren Mustern angeschlossen, wie sich eine ähnliche Rücksicht auf die eingebürgerten Züge der älteren Choralpassion durch die ganze Matthäuspassion hindurch verfolgen läßt. Das Motiv, in dem die Jünger in ihrem letzten Chore fragen (Herr, bin ich's?), ist ein solches Zitat, welches wir fast wörtlich in einer großen Zahl älterer Choralpassionen treffen. Aber nirgends ist es innerhalb weniger Takte mit einer so reichen Modulation des Ausdrucks durchgeführt. Wie wunderbar schön der Übergang aus der steigenden Unruhe und Erregung in die demütig klagende Ergebung des Schlusses! Der Chor: »Wo willst du, daß wir dir bereiten das Osterlamm?« klingt mild und fromm. Das erste Auftreten der Jünger in »Wozu dienet dieser Unrat?« hat einen unfreundlichen Charakter in der Heftigkeit der einsetzenden Sechzehntel (Wo_zu die_net), einen altklugen in der trocken gespreizten Deklamation des Mittel-

satzes (»Dieses Wasser hätte mögen teuer verkauft«) und einer übertriebenen Weichherzigkeit bei den Worten »den Armen«.

An den zänkischen Ton dieses Chors knüpft die Tochter Zion ihre erste Einmischung in die Handlung an. Sie will das »törichte Streiten der Jünger« durch den Ausdruck ihrer eigenen Liebe wett machen und bringt ihm ein Herz voll Buß' und Reue dar. Denn — das ist der Zwischengedanke, der zum Verständnis dieser Arie ins Auge gefaßt werden muß — durch die Sünde der Tochter Zion, das ist: der Menschheit im Allgemeinen, muß der Heiland leiden. Die Mehrzahl der Sologesänge in der Matthäuspassion besteht außer der Arie noch aus einem Vorgesang, den Bach einfach mit Rezitativ bezeichnet hat. Es ist das sogenannte Recitativo accompagnato: die von den Italiern in Oper und Oratorium für die Wiedergabe hochpathetischer Empfindungen bestimmte Sonderform des Sologesanges, von der Arie durch das Hervortreten des deklamatorischen Elements unterschieden. In der Johannespassion erscheint diese Rezitativform unter dem Titel Arioso und zwar nur an zwei Stellen. In der Matthäuspassion sind diese zahlreichen kurzen Ariosos ein Hauptschmuck, durchweg so voll Musik und Ausdruck, daß man viele der an sich auch schönen und bedeutenden Arien, welche durch jene nur eingeleitet werden sollen, in Anbetracht der Länge des Werkes in der Regel wegläßt und auch weglassen kann. Die zweite Arie unserer Szene, mit welcher die Tochter Zion die Nachricht von den verräterischen Absichten des Judas begleitet (Sopran »Blute nur«), ist eine der wenigen, welchen kein solches Arioso vorhergeht. Eine dritte Arie (ebenfalls des Soprans) schließt die erste Szene ab: »Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt«. Auch sie hat den wehmütig liebevollen Grundton, in welchem in diesem Abschnitte der Passion alle Arien gehalten sind. Bach instrumentiert sie alle mit Flöten und sanften Instrumenten und läßt die Worte mit Figuren umspielen, welche zärtlichen Gebärden

gleichen, wie sie Kinder und Mutter unter einander austauschen. Die eigentliche Arie dieser hier in Rede stehenden Soprannummer: »Ich will dir mein Herze schenken« kommt selten zum Vortrag. Sie ist eine der wenigen madrigalischen Nummern des Werks, in welchen der Passionston ganz zurücktritt: es ist die freudige Erklärung der gläubigen Seele an den Bräutigam, an Christum als Seelenbräutigam. Das Arioso »Wie wohl« nimmt seinen Bezug auf die in der Handlung eben vorgeführte Einsetzung des Abendmahls, welches sie als das »Testament Christi« in einer eigentümlichen Mischung von Entzücken und Abschiedstrauer feiert.

Die eben erwähnte Einsetzung des Abendmahls ist auch musikalisch der hervorragendste Abschnitt in den Reden Christi, weniger wegen des Reichtums in den Einzelheiten des Ausdrucks als wegen der Form, welche an dieser Stelle ausnahmsweise einen bewegten Charakter annimmt und einhält. Während Christus sonst deklamiert, singt er hier, und die begleitenden Instrumente — vorher, wenn Christus spricht, auf langen Tönen festgebannt — singen mit. Das gesangliche Element, welches die Einsetzungsworte ganz durchdringt, kommt in den vorhergehenden Reden des Herrn nur an vereinzelten Punkten zum Ausdruck bei Worten, welche geeignet sind, die Fantasie lebhafter aufzurütteln: »gekreuzigt«, »begraben«, »verraten«. Ganz in derselben Methode, nur ohne den verklärenden Schimmer des Geigenklangs sind auch die Reden der Nebenpersonen und die Erzählung des Evangelisten behandelt. Es ist eine lebhafte, den Einzelheiten des Textbildes nachgehende Deklamation, die an wichtigen Punkten in musikalische Figuren übergeht, um zu malen. Auch dafür haben die Venetianer das Muster gegeben.

Mit einem ähnlichen geschlossenen, aber auf wenige Takte beschränkten selbständigen musikalischen Bilde, wie es die Einsetzungsworte enthalten, beginnt auch die zweite Szene: »Jesus am Ölberg und auf Gethsemane«. Es ist die kurze Stelle: »Ich werde den Hirten schlagen«. Sie besonders herauszuheben und durch Mittel der

Tonmalerei anschaulich zu machen, ist eine alte Tradition, die sich in der oratorischen Passion Deutschlands bis zu Sebastiani zurückverfolgen läßt. Auch in Choralpassionen aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts ist sie schon, und mit ihr die Einsetzung des Abendmahls, durch reichere Bewegung ausgezeichnet. Speziell mit der Schützschen Matthäuspassion stimmt Bach namentlich in der feierlichen Behandlung der Worte: »Wenn ich aber auferstehe« ganz auffallend überein.

Wenn irgendwo die oratorischen Hilfsmittel am Platze sind, so ist es in der Szene auf Gethsemane: Der Herr in höchster Seelennot, von Verzweiflung gefaßt, bittet seine Jünger wieder und wieder ihn nicht zu verlassen, mit ihm zu wachen — und sie schlafen. Niemand wird an dieser Stelle ruhig weiter lesen, ruhig weiter hören können. Hier ist es zu viel der schonungsvollen Objektivität des Evangelienberichtes. Das Herz will dazwischen reden. Diesem Gefühle hat Bach in der schönsten Weise Rechnung getragen. Den größten Teil der Gethsemaneszene füllt er mit einem betrachtenden Stücke, welches zu den empfindungsvollsten und eindringlichsten der ganzen Matthäuspassion gehört. Es zählt in seiner Form wieder zu jenen für die Matthäuspassion bezeichnenden Doppelarien, von welchen bereits gesprochen worden ist. Der Vorgesang: »O Schmerz, hier zittert das gequälte Herz« besteht aus einer Choralbearbeitung von jener einfacheren Art, wie wir ihr bereits in der Tonarie der Lukaspassion: »Laßt mich ihn nur noch einmal küssen« begegnet sind und wie sie Bach in der früheren Zeit häufiger pflegte. Dort spielte das Orchester den Choral, hier singt ihn ein Singechor. Die Melodie ist die in der Matthäuspassion mehrmals (im einfachen Satze) wiederkehrende von »Herzliebster Jesu«, die Worte dazu: »Was ist die Ursach aller solcher Plagen«. Der Abschnitt beginnt mit einem Vorspiel, dessen schwer klagendes Hauptmotiv auch die Form und die Stimmung der längeren Zwischenspiele trägt, in welchen Solist

und Orchester die einzelnen Strophen des Chorals trennen, und ebenso das heißen Ausdrucks volle Nachspiel. Auch in der eigentlichen Hauptarie: »Ich will bei meinem Jesus wachen« ist die Zweiteilung des einleitenden Ariosos weiter geführt. Der Solist gelobt dem Heiland Treue und der Chor malt wie aus der Ferne den Erfolg dieses Gelöbnisses. Der Tenor, der vorhin so mächtig klagte, singt jetzt eine Melodie ernster Freudigkeit, — noch beredter als er spricht die Solooboe ihm die Weise vor und mit eigentümlichen schweren und trüben Akzenten gemischt —; aus dem Chor tönt über die Worte: »So schlafen unsere Sünden ein« eine sanfte und zarte Schlummermusik. Zwei Bilder in der Form streng gesondert und im Inhalt, das eine der Reflex des anderen; in beiden eine Einfachheit der Motive, eine scharfe und leidenschaftliche Gruppierung wie im Volkslied! Den ersten Moment der Entrüstung, wo Christus die Jünger schlafend findet, hat Bach durch eine kürzere Einlage markiert: eine Baßarie mit vorausgehendem Recitativo accompagnato: »Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder« die gewöhnlich wegbleibt, da sie, nur im ernsteren und gedrängteren Ton, dasselbe sagt, wie der vorausgehende große Satz von Tenor und Chor. Den Schluß des großen Kampfes, die Stelle, wo Christus sich in den Willen des Vaters ergibt, verdeutlicht der Choral: »Was mein Gott will, das g'scheh allzeit«.

Den Akt der Gefangennehmung, die Schlußszene des ersten Teils, führt Bach in einem Tonsatze aus, in welchem wir eins der gewaltigsten dramatischen Bilder zu erblicken haben, welche die Musik kennt. Dieser Satz ist ein Meisterstück eines genialen Realisten, in großen und kühnen Freskozügen hingeworfen und doch reich an fein beobachteten und naturgetreu wiedergegebenen Einzelheiten. Man täuscht sich kaum, wenn man in diesem von elementarem Schwung erfüllten Bilde auch Äußerlichkeiten veranschaulicht glaubt, welche der biblische Bericht nur im Vorbeigehen streift. Sie betreffen das Orchesterkolorit des Satzes. In dem gedämpften Klang der unisono spielenden Geigeninstrumente, in ihren jetzt

stockenden, jetzt unheimlich flutenden Rhythmen liegt wohl ein Hinweis auf das unheimliche Leben am nächtlichen Himmel. Der Mond verbarg sich, als sie Christum banden und fortführten. So will auch das Licht des Klanges in diesem Satze mehrmals erlöschen, bis in dem Schlußteil ($^3/_8$-Takt: »Sind Blitze und Donner«) in den dröhnenden und rollenden Baßfiguren und den zischenden und bebenden Violinen alle Wetter losbrechen. Im Gesangsatze vereinigen sich die Tochter Zion und der Chor der gläubigen Seelen. Jene spricht (in Form eines Zwiegesanges von Sopran und Alt) in heftig klagenden Melodien: , die in das leere, drohende Dunkel des Instrumentensatzes schneidend hineinklingen, und in weinenden Gängen. Der Chor steht der Szene in entgegengesetzter Haltung gegenüber: er donnert den Schergen kurze Zurufe zu, deren empörter und entrüsteter Inhalt sich in dem schon bezeichneten Schlußteile des Satzes zu einer zusammenhängenden und erschreckenden Tonflut verdichtet. Hier wird der Chorsatz achtstimmig, die beiden Gruppen treiben sich zur höchsten Spitze der Wut, wo eine Generalpause das »Nicht weiter« bezeichnen muß. Von da an lenkt der Satz in seinem Charakter etwas um und ganz am Schlusse in den Ton der Klage ein. Dieser Satz ist derjenige, wo Bach sich der Opernnatur des italienischen Oratoriums um einen bemerkbaren Schritt genähert hat. Man würde durch Text und Musik berechtigt sein, den Chorsatz dieser Nummer in den Mund der Jünger zu legen. Den kirchlichen Charakter der Passion am Schlusse ihres ersten Teils nochmals nachdrücklich festzustellen, hat deshalb Bach an diese Stelle eine seiner umfangreichsten Choralfantasien hingesetzt: die große Komposition über den altklassischen Passionschoral: »O Mensch, bewein dein Sünde groß«. Die Melodie singt der Sopran, die übrigen Stimmen umschreiben mit selbständigen Themen und geben ab und zu auch einen ausdrucksvollen Anhang.

Das Orchester vervollständigt das großartige Stimmungsbild mit einem sehr beweglichen Gewinde über die Figur:



deren einfaches Grundmotiv alle Stufen der Klage von dem zarten wehmütigem Sinnen bis zum pathetischen Ausbruch des bitteren Schmerzes durchwandert.

Die rasch und reich bewegte Handlung im zweiten Teile der Matthäuspassion ist in vier Abschnitte gegliedert. Der erste, die Vernehmung Christi vor dem Hohenpriester umfassend, wird durch eine madrigalische Einlage (Altsolo und Chor) eingeleitet, welche an den Punkt der Handlung anknüpft, bei welchem sie am Ende des ersten Teils verlassen wurde. Die Tochter Zion sucht den Herrn und klagt in tiefbekümmerten Melodien »nun ist mein Jesus hin«. Es ist eine der rührendsten Szenen der Passion, ein Bild, über dessen tiefe Traurigkeit eine wunderbare Anmut gebreitet ist. Wie die Tochter Zion so dasteht und, während die Instrumente spielen, in einem langen Ton Umschau hält, wie die gläubigen Seelen als liebevolle Gefährten in den kurzen fugierten Chorsätzen ihr freundlich zusprechen und sich regen eifrig mitzusuchen — eine herzlichere Idylle im Kreise leidtragender Menschen läßt sich nicht denken. Es ist nicht unwichtig, daß Bach die Solostimme dem ersten Chor entnommen haben will, den Chorsatz selbst dem zweiten Chor zuweist. Mit dieser Vorschrift, die ähnlich noch bei anderen Nummern begegnet, ist augenscheinlich eine gewisse szenische Wirkung beabsichtigt. Der erste geschlossene dramatische Tonsatz in dem Abschnitte ist das Duett der beiden falschen Zeugen: »Er hat gesagt«, ein kleiner Kanon in der Oktav, durch welchen ähnlich wie bei Schütz das mechanische gedankenlose Hinplappern angedeutet werden soll. Mit beabsichtigter Übertreibung ist das Bild des »Aufbauens« koloriert. Die Wichtigkeit der Aussage hat zur Einlage einer Arie für Tenor »Mein Jesus schweigt zu falschen Lügen stille« Veranlassung

gegeben, die in der Regel übergangen wird. In ihrem Rezitativ ist das Orchester in leisem Staccato geführt, jeder Akkord durch eine Pause gefolgt, die Spannung anzudeuten, welche das Schweigen Christi erregt. Die Arie selbst wirkt mit der Deklamation des Wortes »Geduld« und greift durch ihren helleren Ton über den Kreis der Passionsstimmung hinaus. Als Christus endlich spricht, beginnen die Violinen zu den Worten von »dem Sitze zur Rechten der Kraft« ein mystisches Figurenspiel. Auch hierfür liegt ältere Tradition vor. Der Doppelchor »Er ist des Todes schuldig«, mit welchem die angebliche Gotteslästerung von den Hohenpriestern beantwortet wird, zeigt eine gewisse freudige Aufregung: Endlich ist ein Anhalt gefunden. Nur die Schlußtakte haben einen drohenden Charakter. Der ebenfalls sehr kurze Chor »Weissage, wer ist es, der dich schlug« offenbart den frechen Übermut der Pfaffenpartei. In seinen Sechzehntelfiguren ist das höhnische Gelächter, in den kurzen Rhythmen, mit denen sich die Chöre ablösen, das grausame Necken und Spielen gezeichnet Mit ihm schließt dieser erste Abschnitt des zweiten Teils, und der einfache Choral »Wer hat dich so geschlagen« markiert diesen Schluß.

Als Anhang sind ihm zwei Episoden beigegeben: die Verleugnung des Petrus und der Tod des Judas. Die Episode der Verleugnung des Petrus war ein Abschnitt der Leidensgeschichte, welchem die Zuhörer besonderes Interesse entgegenbrachten. Hier wirkte die Erinnerung an die handgreifliche Natürlichkeit der alten Passionsspiele noch lebendig weiter. Wenn die Kurrenden in den mitteldeutschen Städten ihren Passionsumzug hielten — und dieser blieb bis ins 19. Jahrhundert hinein noch gebräuchlich — da warteten die Leute unter den Türen und auf der Gasse mit Spannung auf das Auftreten der beiden Mägde und auf das Krähen des Hahnes*). Auch

*) Th. Kriebitzsch: Das Oratorium (Musikal. Wochenblatt, 1870).

Bach hat auf diese naiven Kunstansprüche der großen Masse freundlich Rücksicht genommen. In seiner Johannespassion, wie in der zu Matthäus ist das Krähen des Hahnes leicht angedeutet; ernster ausgeführt ist das Weinen Petri — eine von den Darstellern des Evangelisten gefürchtete Stelle, für welche die Kunst des Falsettierens in einem Grade vorausgesetzt wird, wie er im 18. Jahrhundert noch allgemein verbreitet war. Ein Zug ironischer Art äußert sich am Anfange dieses nach dem kurzen Chor: »Wahrlich, du bist auch Einer etc.« einsetzenden Rezitativs. Bach setzt die Worte des Evangelisten: Und alsbald krähete der Hahn« auf genau dieselbe Tonreihe, in der Petrus unmittelbar vorher beteuert: »Ich kenne des Menschen nicht«. Wenn Bach hier und auch in der Johannespassion den Evangelisten das Weinen des Petrus so geflissentlich verbildlichen läßt, so war ihm dabei um mehr als eine wirkungsvolle Tonmalerei zu tun. In anderen oratorischen Passionen verurteilt die Tochter Zion den Abfall des Petrus mit einem zornigen Erguß; in den beiden genannten Bachschen Passionen aber spricht sie ihn frei um seines Weinens willen. In der herrlichen Arie »Erbarme dich«, welche den Schluß der Petrusepisode bildet, weint sie mit. Es ist wohl kein Zufall, daß dieses kunstvolle Duett der Altstimme und der Solovioline, trotz seiner langgemessenen schwierigen Melodieperioden, einer der populärsten Sologesänge geworden ist. Der Naturton darin ist unwiderstehlich.

Die Episode von der Reue und dem Tode des Judas bringt in dem Satze: »Was gehet uns das an« wieder einen kurzen Doppelchor, dessen anfänglich gleichgültiger Ton am Schlusse den Ärger und die Gereiztheit zu Tage treten läßt, und ein Duett zweier Bässe, welche Bach als »Pontifex primus« und »P. secundus« bezeichnet hat, über die Worte: »Es taugt nicht, daß wir sie in den Gotteskasten legen«. Bei dem Worte »Blutgeld« äußert diese vorher absichtlich etwas bombastisch gehaltene Musik deutlich den Schauder. Den Abschluß dieser

Judasepisode macht die Tochter Zion mit einer Baßarie — ohne Rezitativ — »Gebt mir meinen Jesum wieder«, welche sehr breit ausgeführt ist und auffällig behagliche Bestandteile enthält.

Der zweite Abschnitt, Christi Verhörung durch Pilatus umfassend, hat den musikalischen Schwerpunkt in den dramatischen Chören, den erregten Äußerungen der Volksmassen. Da ist das in seiner plötzlichen, blitzartigen Wucht niederschmetternde: »Barrabam«. Seine Kürze dankt es wahrscheinlich der Erinnerung Bachs an die alten Choralpassionen. Die in ihrer Bedeutung einen ganzen langen Satz überbietende Dissonanz, in welche der Ruf gekleidet wird, ist Bachs eigenste Idee. Da ist ferner das dämonisch kalte »Kreuzige« mit dem ungeduldig und ungebärdig wie eine Drohung gegen den Landpfleger abbrechenden Schlusse: und da ist das leichtfertig verwegene »Sein Blut komme über uns und unsere Kinder«. Bach hat in diesem letzten Stück die törichte Verblendung der Menge hervorgehoben, nicht ihren Fanatismus: die tänzelnden Rhythmen, die auf Tonleitergängen hintändelnde Melodik, würden auf einen Text ganz fröhlichen Inhalts schließen lassen, wenn nicht in der Harmonie der Mollcharakter vorherrschte. In Bezug auf malerische Kraft in der Motiverfindung und in scharfer Durchführung der bildlichen Vorstellung ist der Spottchor der Kriegsknechte »Gegrüßet seist du« eins der hervorragendsten Stücke unter den dramatischen Chören der Passion. In diesen vier Takten steht alles, was zu dem Bilde gehört, die grotesken Verbeugungen, das Kichern und Lachen und das hart herausfahrende verächtliche Schimpfen. Diesen Höhepunkt der Schmach hat Bach in für ihn bezeichnender Weise nicht mit einer Arie oder einer anderen Art des oratorischen Kunstgesanges ausgestattet, sondern mit dem Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« und zwar in der einfachsten Satzform. — Es sind in diesem Abschnitte nur noch zwei Stellen, an welchen der biblische Text durch oratorische Einlagen unterbrochen wird. Das erste Mal singt der Sopran auf die Frage des Land-

pflegers: »Was hat er denn Übles getan« eine Arie mit vorausgehendem Arioso: »Er hat uns Allen wohlgetan«. Das Wort des Pilatus zwang nicht zum Verweilen, aber dem Komponisten war es wünschenswert, zwischen dem Chor »Laß ihn kreuzigen« und seiner Wiederholung etwas Zeit vergehen zu lassen. Zudem ist die Arie in ihrem fahlen, wie von Flor bedeckten Kolorit und in ihrem auf Fermaten absetzenden Bau eine der eigentümlichsten Nummern der Passion. Die andere Stelle, an welcher die Tochter Zion mit einer Arie einsetzt, ist die, wo das Verhör durch den Beschluß beendigt wird, daß Jesus gekreuzigt werde. Die Arie (Alt: »Erbarm es Gott«) besteht wieder aus Einleitung, Arioso und Hauptsatz. Beiden Sätzen ist die unruhige Sprache der erschütterten, aus der Fassung gebrachten Seele gegeben. Im Arioso folgt Bach dem tonmalerischen Zuge seiner Zeit und führt im Orchester das Bild des Geißelns durch.

Der dritte Abschnitt des zweiten Teils, welcher die Kreuzigung auf Golgatha enthält, wird mit einer Arie eingeleitet »Ja freilich will in uns das Fleisch und Blut zum Kreuz gezwungen sein«, in welcher ein Solobaß mit der Viola da Gamba konzertiert. Der Text knüpft an die Stelle der Erzählung an, wo Simon von Kyrene dem Herrn das Kreuz abnimmt. Die Tochter Zion erklärt, daß sie dem Heiland, der das Kreuz der Menschheit getragen, einen gleichen Liebesdienst mit süßer Lust erweisen will. Die Musik hat jene Mischung von Ernst und inniger Schwärmerei, die Bach eigen ist; das Soloinstrument drückt Kraft und Freudigkeit in freundlichen und lieblichen Figuren aus. In den beiden Chören »Der du den Tempel Gottes zerbrichst« und »Andern hat er geholfen« wechselt der leicht scherzende und spöttelnde mit einem harten verweisenden und barschen Ton. Eine Stelle, deren höhnischer Ausdruck leicht verkannt wird, ist in dem letztgenannten bei den Worten: »Er hat Gott vertrauet«. Beide Chöre sind voll absichtlich gespreizter Malereien; besonders wird das »Herabsteigen vom Kreuze« ausgeführt. An der Stelle, wo der Evangelist erzählt, daß

auch die Mörder, die mit gekreuzigt wurden, den Heiland schmäheten, klagt die Tochter Zion in einem ausdrucksvollen Arioso: »Ach Golgatha«. Namentlich das Ende dieses Satzes bringt eine Schwere der Empfindung zum Ausdruck, welche die Grenzen der musikalischen Form fast überschreitet. Die Singstimme schreit ihr: »Ach Golgatha« noch einmal laut auf und sinkt dann wie gebrochen hinab, um auf einer Dissonanz zu verklingen, welche die Instrumente allein aufzulösen haben. Die darauffolgende Arie: »Sehet, Jesu hat die Hand uns zu fassen ausgespannt«, wird in der Regel ausgelassen. Sie wirkt auf den naturalistischen Ausbruch des herben Schmerzes, mit dem das Arioso zu Ende ging, wie ein weicher Balsam. Der Zutritt des Chors der gläubigen Seelen, welche hier genau so wie in der schönen Baßarie der Johannespassion »Eilt usw.« der Tochter Zion mit ihren kurzen Fragen »Wie, Wo« entgegentreten, stört den Charakter des Satzes mehr als daß er ihn hebt. Die ergreifenden Worte Christi: »Eli usw.« sind ohne das obligate Streichquartett begleitet, welches bis dahin den Reden Christi beigegeben war. Auf den Zusammenhang, in welchem diese einfachere Behandlung mit der alten Choralpassion steht, ist schon früher hingewiesen worden. Die beiden Chöre, in welchen die Menge diesen Scheideruf Christi auslegt, sind sehr kurz gehalten, der erste im Tone der einfachen Verwunderung, der zweite mit einem Beisatz gehässiger Kritik. Der dramatische Hauptpunkt auch dieses Abschnittes, die Stelle wo es heißt: »Jesus schrie abermals laut und verschied« ist wieder mit einem einfachen Choral bezeichnet: »O Haupt voll Blut und Wunden« jetzt mit dem Text »Wenn ich einmal soll scheiden« und diesmal — das erste und einzige Mal, so oft der Choral in der Passion vorkommt — nicht in der Durtonart, sondern in der alten phrygischen Weise, die unsrem Moll etwas verwandt ist.

Die Szene der Kreuzigung hat in der Erzählung von dem Erdbeben und in dem kurzen frommen Satze des Hauptmanns und seiner Gefährten »Wahrlich, dieser ist

Gottes Sohn gewesen« ein aufregendes und feierliches Nachspiel. In der Darstellung des Erdbebens ist, der Skizze des Continuo nach zu schließen, auf eine reichere Entfaltung der Orgelkünste gerechnet. Manche alte Orgeln hatten für das »terraemoto« ein besonderes Register.

Der vierte Abschnitt des zweiten Teils, der letzte der Passion überhaupt, enthält nur drei ausgeführtere Stücke: Das mittlere allein ist dramatischen Charakters: der Chor der Hohenpriester: »Herr, wir haben gedacht«, einer derjenigen Sätze unter den dramatischen Chören, welche inbezug auf Charakteristik in zweiter Linie stehen. Die beiden anderen Sätze sind madrigalische Ergänzungen des Bibeltextes und in der Stimmung einander verwandt. Der erste ist ein Sologesang des Basses: Arioso und Arie: »Am Abend, da es kühle ward«. Unter den vielen Ariosos der Matthäuspassion ist dieses dasjenige, welches am meisten singt und von dem Charakter eines pathetisch deklamierenden Vorbereitungssatzes sich am weitesten entfernt. Ein bedeutendes Stück romantischen Sinnes liegt in ihm in den warmen lyrischen Akzenten, mit welchen die Singstimme der »schönen Zeit« der Abendstunde gedenkt, und in den zart und sanft in die Tiefe hingleitenden Figuren, mit welchen die Geigen die Schatten der nahenden Nacht vor der Fantasie aufsteigen lassen. Gleich schön und von eigener Schwärmerei erfüllt ist die zu diesem Arioso gehörige Arie. Wie schade, daß sie, von deren edel populärer Melodik schon der Anfang einen Begriff gibt,

Ma-che dich mein Her-ze, rein!

so gut wie unbekannt ist.

Oft liest und hört man: es sei unpassend, daß der Sänger, welcher die Partie des Christus durchgeführt hat, nachdem der Heiland verschieden ist, wieder auftritt und das »Am Abend, da es kühle ward« vorträgt. Diese Bemerkung macht der feinen dramatischen Empfindung unserer Zeit Ehre, aber sie geht über die eigenen Ansprüche des Komponisten hinaus, der nicht blos bei dieser Arie, sondern auch bei zwei anderen, die noch in die

Abschnitte vor der Kreuzigung fallen, denselben Sänger aus dem Coro I, der den Christus singt, zu verwenden erlaubt. In den alten Choralpassionen war man so wenig bedenklich in dergleichen Fällen, daß Christus auch ruhig den Baß in den Judenchören mitsang. Eine strenge Trennung in der Besetzung der dramatischen Partien der Passion und der madrigalisch-oratorischen würde wenigstens für die Chöre einen zurückschreckenden Aufwand von Personal und von Aufstellungsplatz erfordern. Vielleicht gelangt man aber noch einmal dahin. Wenn die Tochter Zion und der Chor der gläubigen Seelen auf einen Raum für sich unten im Orchester, oben Christus, die Soliloquenten und die dramatischen Chöre, der Evangelist mit dem Dirigenten in neutraler Mitte untergebracht werden könnten und die einfachen Choräle von der Gemeinde oder Zuhörerschaft mitgesungen würden, so wäre das Ideal von Deutlichkeit erreicht und manchem Mißverständnis vorgebeugt, dem ein unvorbereiteter Besucher einer Passionsaufführung öfters unterliegen kann.

Die alte Gratiarum actio der Choralpassion ist in der Matthäuspassion ebenso wie in der zu Johannes durch eine lange, wehmütig mild gestimmte Chorarie ersetzt. In der Matthäuspassion geht ihr wie der Mehrzahl der Soloarien des Werkes ein rezitativisches Arioso voraus: »Nun ist der Herr zur Ruh gebracht«, in dessen Vortrag sich die Solisten der vier Stimmen teilen.

Man weiß allgemein, daß die Matthäuspassion erst dem 19. Jahrhundert zugute gekommen ist. Sie gehört heute in allen deutschen Städten, wo die musikalischen Zustände geordnet sind, zu den regelmäßigen Erscheinungen der Charwoche: Jahr für Jahr oder Jahr um Jahr. Auch im Ausland beginnt sie sich einzubürgern. Wir verdanken dies dem jungen Mendelssohn, der das Werk aus dem Archive hervorzog und kühn und frisch mit der Berliner Singakademie (11. März 1829) aufführte. Der Erfolg war in Berlin schnell entschieden. In anderen Städten fand man die Stellung zu dem Werke nicht sofort. Aus Königsberg, dem vierten Ort, wo man sich (im

Jahre 1832 unter Musikdirektor Saemann) an das Werk wagte, wurde berichtet: »Ein Teil der Zuhörer lief schon in der ersten Hälfte zur Türe heraus, andere nannten das Werk veralteten Trödel«. Der Referent schließt sich der dritten Gruppe an, welche Bachs Passion einer kolossalen ägyptischen Pyramide vergleicht, der sie den »Tod Jesu« von Graun als den anmutigen griechischen Tempel vorzieht. Nach der ersten Dresdner Aufführung (1833 Palmsonntag) heißt es ziemlich schüchtern: »Bachs Passionsmusik kann neben jeder neueren Tondichtung bestehen«. Nach und nach erkannte man ihr dann wohl auch die Überlegenheit zu. Das Wiedererscheinen der Matthäuspassion bezeichnet einen der wichtigsten Wendepunkte in der neueren Musikgeschichte und eröffnete zunächst für Deutschland, allmählich dann für die gesamte Kulturwelt eine Periode der musikalischen Renaissance, in der wir noch mitten drinne stehen. Die Matthäuspassion hat uns den ganzen Bach, sie hat uns die Werke von Schütz, Palestrina und eine ganze Reihe eigentümlicher und bedeutender Meister wiedergebracht, die bis dahin fast nur in den Wörterbüchern fortlebten; dem Studium und dem Genuß ist eine große Kunstwelt neu erschlossen worden, das geistige Band zwischen Gegenwart und vergangnen Zeiten wieder festgeknüpft.

Gänzlich unbekannt blieb übrigens die Matthäuspassion den Zeitgenossen Bachs nicht. Abgesehen von Leipzig, wo nach Rochlitz am Ende des 18. Jahrhunderts die Aufführung Bachscher Passionen allemal ein »künstlerisch christliches Fest« für die ganze Stadt gewesen sein soll, muß das Werk auch nach außen gedrungen sein, wenigstens in die Kreise der Kollegen. Stölzel hat in einer seiner Passionen ein Seitenstück zu dem Arioso »Am Abend, da es kühle ward« in Bachs Matthäuspassion, das zu diesem in einer Verwandtschaft steht, die nicht auf bloßer zufälliger Gedankenbegegnung beruhen kann, sondern auf das Studium des Bachschen Originals zurückgeführt werden muß. Ähnlich wird es sich mit einzelnen, schon früher berührten Zügen der zweiten Markuspassion

Telemanns (vom Jahre 1759) verhalten. Eine Anspielung in Mitzlers Musikalischer Bibliothek (Bd. IV, S. 109) auf eine »unvergleichliche Passionsmusik, welche wegen der allzuheftigen in ihr ausgedrückten Affekte in der Kammer eine gute, in der Kirche aber eine widrige Wirkung gehabt habe«, könnte auf die Matthäuspassion bezogen werden, auch eine Bemerkung Marpurgs (in »Legende einiger Musikheiligen«) über »ein gewisses sehr künstliches Passionsoratorium eines gewissen großen Doppelkontrapunktisten« geht wahrscheinlich auf sie*). Mögen aber diese Sticheleien gelten, wem sie wollen — eine weite und allgemeine Verbreitung der Matthäuspassion wäre im 18. Jahrhundert auch dann nicht möglich gewesen, wenn Bachs musikalischer Stil überall geliebt worden wäre. Die großen technischen Schwierigkeiten, die das Werk den mutigen und erleuchteten Dirigenten noch verursachte, welche dem Beispiele Mendelssohns zunächst folgten — aus dem Bericht von Mosevius lassen sie sich ersehen — existierten für die kleinen, aber sichren Schulchöre des 18. Jahrhunderts zwar nicht; auch der vermeintlichen Länge des vierstündigen Werkes, welche die gegenwärtige Generation in Verlegenheit setzt, wurde die damalige Praxis einfach Herr. Aber die Zeitgenossen Bachs hatten für das, was sein Ideal war, die Verbindung alter und neuer Kunst, die Mischung von Elementen, die noch mit der Choralpassion in Zusammenhang standen, und solchen des Oratoriums, wenig Sinn. Der allgemeine Geschmack war bereits zu bestimmt in die Bahnen des italienischen Oratoriums eingelenkt. Bachs Werke blieben, kaum als Merkwürdigkeit erkannt und beachtet, bei Seite stehen, und von den Passionen seiner Schüler, die nach den Grundsätzen des Leipziger Meisters gebaut haben sollen, wie Krebs, ging noch weniger Wirkung aus.

Die Bachschen Passionen bilden Enklaven in der Geschichte der Passion, Inseln im großen Entwicklungsstrome der Gattung. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts

*) Vgl. Ph. Spitta a. a. O.

ab kommt das nach den ersten Hamburger Versuchen zeitweilig zurückgedrängte italienische Element in den Passionsmusiken deutscher Komponisten wieder und alsbald ausschließlich zur Geltung. Von dieser Zeit ab wird die Leidensgeschichte vorwiegend in zwei Formen dargestellt, welche beide den Zusammenhang mit der alten Passionslektion fallen lassen und, die eine im Geist, die andere auch in der äußeren Anlage, der Oper vollständig folgen. Die Passion wird als Kantate behandelt, oder als freies, opernmäßiges Oratorium.

Die Passionskantate gibt den Inhalt der Leidensgeschichte in Form einer lebhaften Betrachtung wieder, die in den Mund eines frommen Zuschauers gelegt ist. Dieser äußert in Rezitativ, Arie und Chor, was er sieht und was er fühlt. Der Hauptnachdruck liegt aber im Ausdruck des Gefühls. Mit dem Evangelisten und dem Bibelwort sind auch die redenden und handelnden Personen des Evangeliums beseitigt. Die Erzählung der Vorgänge, die Wiedergabe der Reden sind aufs äußerste zusammengedrängt, das Rezitativ, welches sie enthält, ist im Text mit zahlreichen »Achs« und »Ohs« untermischt, und mit diesem Text wetteifert die Musik in Empfindsamkeit. Wie die Oper und das italienische Oratorium des 18. Jahrhunderts ist auch die Passionskantate ein eigenstes und treuestes Kind der Zeit der »schönen Seelen« und ganz und gar dem Drang entsprungen in unaufhörlichen lyrischen Ergüssen den Reichtum der weichen Herzen an den Tag zu bringen. Die Ereignisse der Leidensgeschichte selbst werden dem Zuhörer nur in halber Deutlichkeit vorgeführt, der Dichter eilt durch die Rezitative hindurch, um sobald als möglich in breiten Formen, für Arien und Chöre bestimmt, die Gefühle zu entladen, in welche er sich aus dem betreffenden Anlaß eifrig, oft sehr mühsam und gekünstelt, versenkt hat. Ein Zug von Eitelkeit und Heuchelei liegt in der ganzen Methode, und wenn er irgendwo unangenehm berührt, so ist es bei einem Gegenstande wie die Passion. Die Passionskantate entsprach aber nicht

bloß dem allgemeinen Geschmack der Periode, sondern auch dem musikalischen, und sie war selbst kirchlich durch den Pietismus vorbereitet. Dem Wesen der alten auf den schlichten, aller Reflexion baren Vortrag der Leidensgeschichte gerichteten Choralpassion diametral entgegengesetzt, näherte sie sich dieser doch von einer Seite: in der Brauchbarkeit für den Gottesdienst. Sie war verhältnismäßig kurz und sie hatte außerdem noch, mit den an Brockes anknüpfenden Reformversuchen verglichen, den Vorzug größerer Einheitlichkeit.

Die Anfänge der Passionskantate finden wir schon in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Einer der frühesten Tonsetzer, welche sie pflegten, war C. H. Graun, der Kapellmeister Friedrichs des Großen. Als Schüler hat Graun noch eine Lukaspassion im Stile der Hamburger geschrieben. Von 1730 ab wendete er sich der Passionskantate zu. Fünf Werke, die zu ihr gehören, sind von ihm bekannt. Das letzte, »Der Tod Jesu«, wurde zum Hauptdenkmal der ganzen Gattung und erlangte eine unvergleichliche Berümtheit. In Berlin, wo dieser »Tod Jesu« mit Spannung erwartet, den 26. März 1755 zur ersten Aufführung kam, ist er bis in die neueste Zeit ein Lieblingswerk geblieben und früher in der Charwoche zuweilen mehrfach aufgeführt worden. Er kam schnell in Druck, erlebte in Partitur und Klavierauszug Auflage um Auflage und fand die allgemeinste Verbreitung. Der »Tod Jesu« trat an die Stelle von Telemanns »Seligem Erwägen« und wurde auf Jahrzehnte in Nord und Süd die beliebteste Passionsmusik; in vielen Orten die ständige, zu der man Jahr für Jahr wiederkehrte. Das Werk ist aus dieser Stellung erst in der neuesten Zeit und nur langsam durch die Matthäuspassion von S. Bach verdrängt worden. Wenn heute vollständige Aufführungen der Graunschen Kantate seltener sind, so gibt es doch auch jetzt nur wenige Musikfreunde, welche nichts von dem »Tod Jesu« gehört haben und nicht wenigstens das eine oder das andere Bruchstück daraus kennen.

C. H. Graun, Der Tod Jesu.

Der Text zu dem Werk, welcher von dem bekannten und angesehenen Ästhetiker Ramler herrührt, ist stark getadelt worden. Herder hat ihn zum Gegenstand eines Angriffs gemacht. Ramlers Dichtung leidet an dem Familienfehler aller oratorischen Passionsgedichte: dem Mangel an Anschaulichkeit und Plastik, an klarer Ausprägung von Ort, Zeit und Personen der Geschichte. Man weiß nie, wer spricht: der Vortrag eines Augenzeugen der Leidensszenen und die Betrachtungen, die ein gläubiger Christ achtzehn Jahrhunderte später über das Ereignis anstellt, laufen ungesondert durcheinander. Aber Ramlers Kantate hat den doppelten Vorzug einer einfachen Gruppierung, und eines ausgezeichneten musikalischen Gusses. Sie ist mit einem feinen Sinn für Alles das entworfen, was die Generation, für welche diese Passion bestimmt war, in der Musik suchte und für das, was Graun besonders konnte. Ramler entwickelt die Leidensgeschichte in sieben Bildern, und obwohl für die Anlage und Ausführung dieser einzelnen Bilder immer ziemlich dasselbe Verfahren eingeschlagen ist, so erscheinen doch die Formen mannigfaltig und wechselnd.

So ist der Eingang der Dichtung sehr geschickt gedacht. Der Erzähler tritt mit der Frage auf: »Wo ist das Tal, die Höhle, die, Jesu, dich verbirgt? Verfolger seiner Seele, habt Ihr ihn schon erwürgt?« Das ist dramatisch, — aufregend. Um des rein kirchlichen Effekts willen hat aber Graun diesen Eingang als Choral, auf die Melodie: »O Haupt voll Blut und Wunden« für vierstimmigen Chor (und Gemeinde) komponiert. Der Chor fährt in der Nummer 2 (Largo: »Sein Odem ist schwach«) in der Rolle des pathetischen Erzählers fort und schildert, daß er Jesus gefunden und wie elend er ihn gefunden hat. Am Anfang und Schluß von schlichtem ergreifenden Ausdruck, fugiert dieser Satz zwischen den genannten Endpunkten über zwei Themen von denen man das erstere sowohl in bezug auf seinen Charakter wie seine Durchführung vorziehen wird. Nach dieser Nummer geht die Partie des Erzählers an den Solisten

über und wird Rezitativ: »Gethsemane! Gethsemane! Wen hören deine Mauern usw.« Von hier ab bleibt die vom Dichter vorwiegend in die Form hochbewegter Fragen und Ausrufungssätze gekleidete Erzählung musikalisch in den Händen der Solisten. Graun wählte für ihre Wiedergabe die Form des Recitativo accompagnato, welches er wie überhaupt die musikalische Deklamation, meisterlich beherrschte. Auch seine Opern, von denen der »Montezuma« seit kurzem gedruckt vorliegt*), sind darin musterhaft. Die Rezitative von Grauns »Tod Jesu« gehören zu den gehaltvollsten Lebenszeichen der Musik in Händels und Bachs Zeit; sie sind in der Begleitung reich an fantasievollen und von tiefer Empfindung getränkten Zügen; in der Singstimme herrscht ein bewegter, aber immer edler und maßvoller Ausdruck. Das Publikum wurde nicht zum geringsten durch diese Rezitative an den »Tod Jesu« gefesselt, und die Sänger beneideten einander um die schönen Stellen, die in diesem Teile ihrer Partien jedem Einzelnen zufielen: In einer Mannheimer Partitur, die zur Zeit, wo die berühmte Wendling und der Bassist Gern der dortigen Hofoper angehörten, dem Dirigenten als Handexemplar gedient hat, ist das kurze eben hier in Rede stehende Rezitativ »Gethsemane« auf drei Solisten verteilt worden. An wichtigen Stellen, wo Reden Jesu eintreten, geht Graun aus dem Rezitativton in einen gesangmäßigen über. So bei den Worten Jesu: »Meine Seele ist betrübt bis in den Tod«. Der Dichter schreitet von solchen Höhepunkten der Situation regelmäßig zu einer breiten Betrachtung fort, deren Inhalt entweder darauf zielt, den Zuhörern zu sagen: Nehmt euch ein Beispiel an dem, was der Heiland hier für uns getan, oder: Sehet, das ist geschehen, weil wir gesündigt haben. Nur ausnahmsweise schwingt sich Ramlers Fantasie aus diesen beiden Gleisen hinaus. Noch klarer ist der musikalische Zweck dieser Einschaltungen ersichtlich. Sie sollen dem Komponisten Gelegenheit zu einer ausgeführten

*) Denkmäler Deutscher Tonkunst, 15. Band.

Arie geben. So erhalten wir an der hier in Betracht kommenden Stelle eine Arie »Du Held, auf den die Köcher des Todes ausgeleert usw.«, deren Inhalt die Bitte an Christus bildet: unser Schutzgeist in der Stunde des Todes zu sein. Der erste und Hauptteil der Musik in dieser Arie stützt sich auf den Begriff des Helden, der dem Komponisten Veranlassung und Vorwand zur Ausführung bravouratmender Motive wird; der Schlußteil, welcher ziemlich spät kommt, bringt die Bitte allein. Ein Choral »Wen hab ich sonst, als dich allein«, von Chor und Gemeinde auf die Melodie »Nun ruhen alle Wälder« gesungen, bildet noch eine Ergänzung des Gebetsteils und schließt dieses erste Bild des Graunschen »Tod Jesu«.

Den weiteren sechs Bildern liegt in Dichtung und Musik so ziemlich genau dasselbe Modell unter, wie dem hier geschilderten ersten. Das zweite führt die Erzählung im Rezitativ bis zu dem Punkte, wo Christus seine Jünger bittet, mit ihm zu beten, und knüpft hieran eine mit milder Musik umgebene Arie, die den Segen des Gebets behandelt. Das dritte Bild schildert weiter bis zur Verleugnung Petri. Auch Graun hat eine kleine Malerei für das Weinen dieses Jüngers, und Ramler hat das Weinen des Petrus zu einer Betrachtung über den Unterschied benutzt, welcher zwischen den Vergehen »weichgeschaffner Seelen« und den Verbrechen der »hartgesottnen Sünder« besteht. Dieser Gegensatz, dem Komponisten von Haus aus willkommen, hat in dem weichen Hauptteile Graun Veranlassung geboten, sein Bestes zu geben. Das lag nicht in dem Gebiet der starken Affekte, sondern da, wo Mitleid und zarte Regungen auszudrücken waren. Doch war er sehr wohl befähigt, jene glücklich zu skizzieren. Einen Beweis davon bildet der mächtig am Herzen rüttelnde Aufschrei: »O wehe« in dem Chore: »Unsere Seele ist gebeugt, daß wir so gesündigt«, welcher den Schluß des Petribildes und eine der schönsten, in der Verbindung von Tiefe und Einfachheit eigensten Nummern der Graunschen Passion bildet.

Das vierte Bild trägt in der ersten Hälfte der Solobaß. Die Erzählung geht bis an die Stelle, wo Christus den Frauen, die ihn nach Golgatha begleiten, zuruft: »Ihr Töchter Zions, weinet nicht«. Ramler erscheint diese Anrede als Akt des Heroismus, und er schreibt eine Arie über den Held aus Kanaan, der wie ein Fels im Ungewitter steht. Grauns Komposition dieser Verse ist eine Huldigung an den Bravourgesang, ein sehr schwieriges und für einen guten Virtuosen auch wirkungsvolles, d. h. äußerlich wirkungsvolles Stück. Wenn Friedrich der Große wirklich den »Tod Jesu« für Grauns »beste Oper« erklärt hat, so liegt die Berechtigung zu dieser zweideutigen Kritik, die schon in der ganzen Anlage des Werkes ihre Stütze findet, in solchen Nummern, wie dieser Baßarie, noch besonders vor. Ergänzt wird der Textinhalt der Arie noch durch den Chor: »Christus hat uns ein Vorbild gelassen«, eine flüssige, an Ausdruck nicht eben reiche Doppelfuge, die wegen ihrer gut vokalen Natur und trotz der Banalität ihrer Themen einen ganz ungemeinen Privaterfolg davongetragen hat. Das Stück ist heute noch auf dem Rerpertoir vieler Kirchen- und Schulchöre, es ist in Fantasien und anderen freien Bearbeitungen für Orgel usw. verherrlicht worden und ist selbst in Lehrbüchern des Kontrapunkts als Muster der Fugengattung behandelt worden! Der Choral: »Herzliebster Jesu« auf die Worte: »Ich werde dir zu Ehren Alles wagen« schließt den Abschnitt.

Dasselbe Schema, welches bisher die Grundlage für die Dichtung und die Musik des »Tod Jesu« bildet, können wir bis zum Schlusse des Werkes weiter verfolgen. Es ist das Schema der Szene in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, nur ist der ewige eintönige Wechsel zwischen Rezitativ und Arie dadurch gemildert, daß den Zwecken der Betrachtung außer den Arien auch noch Chöre gewidmet sind, und dadurch, daß die Rezitative an und für sich höheren Wert besitzen, als er dem trockenen Redegesang, dem sogenannten Seccorezitativ, der wirklichen Oper jener Zeit durchschnittlich zukommt.

Auch an Holzbaurs »Günther« *) kann man sehen, daß die deutschen Musiker der Graunschen Zeit über diesen Durchschnitt hinauszukommen suchten. In den Arien der Passion bewegt sich Graun in einem ziemlich kleinen Kreise seelischen Lebens, und dieser Kreis erscheint noch kleiner, als er wirklich ist, weil der Komponist im Ausdruck unfrei auf von vornherein gegebene Formen und auf eine bestimmte Stilart hinarbeitet. Es waren daher auch die Arien, denen gegenüber die unbedingte Verehrung für den »Tod Jesu« zuerst erschüttert wurde. Bereits im Jahre 1820 befahl der Großherzog von Hessen-Darmstadt, der ebenfalls diese Graunsche Passion in jeder Charwoche aufführen ließ, seinem Kapellmeister Wagner, die Arien sämtlich zu kürzen. Und diesen Darmstädter Strichen, die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung veröffentlicht wurden, folgten von da ab die meisten Aufführungen. Eine jener Arien, die den rein virtuosen Zwecken zu Liebe den Geist des Textes vollständig vernichten, ist das Duett: »Feinde, die ihr mich betrübet«. In der Richtung verwandt, aber Dichtung und Musik doch einigermaßen in Übereinstimmung haltend, ist die große Sopranarie: »Singt dem göttlichen Propheten«, welche zu ihrer Zeit zu den berühmtesten Nummern der Passion zählte und noch bis an die Gegenwart heran unter den unentbehrlichen Paradestücken aller Koloratursängerinnen ihren Platz behauptet hat. Auch sie steht mit der Erzählung in einem nur schwachen Zusammenhang. Besser schließt sich an das Stichwort: »Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein« der Chor: »Freuet euch Alle, ihr Frommen«, der die Worte: »Und was er zusagt, das hält er gewiß« in einer jener platten und handwerksmäßigen Fugen durchführt, welche lange Zeit und auch bis in unsere Zeit herein für das notwendige Kennzeichen des oratorischen Stils gehalten worden sind. Eine der wenigen Nummern der letzten Hälfte des »Tod Jesu«, welche von wirklicher Poesie getragen

*) Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. 8 u. 9.

erscheinen, und zugleich ein kirchlich gerichtetes Stück, ist das Quartett: »Ihr Augen, weint«. Die drei oberen Stimmen führen in ihm, von den Streichinstrumenten mit tropfenden Tönen umspielt, die Choralmelodie: »O Traurigkeit, o Herzeleid« durch. Der Baß singt zwischen den einzelnen Strophen freundlich tröstende Weisen. Der Schlußchor: »Hier liegen wir gerührte Sünder« hat in der Dichtung noch einen leichten Zusammenhang mit der alten Gratiarum actio. Die Musik bringt noch einmal sehr entschieden und würdig den Charakter eines pathetischen und ergreifenden Trauerakts zum Ausdruck.

Auch andere Tonsetzer haben das Gedicht Ramlers komponiert, darunter Telemann und Ph. E. Bach. Neue Dichter fanden sich gleichfalls. So schrieb die bekannte Karschin eine Passionskantate, welche ebenfalls der Hamburger Bach in Musik setzte. Unter den 21 Passionsmusiken, welche dieser Komponist geschrieben, gilt sie für eine der besten. Namentlich die Trauermusik, mit welcher in ihr das Orchester nach dem Verscheiden des Heilands einsetzt, machte einen großen Eindruck. Die nächste Passionskantate, welche nach dem »Tod Jesu« in Druck erschien — und zwar auf Veranlassung J. A. Hillers — war die von G. A. Homilius, deren Text von dem Dresdner Magister Buschmann herrührt. Dichter und Komponist sind in der Ausbreitung der gefühlvollen Elemente etwas übereifrig; die Chöre des Werkes haben in ihrer milden Schönheit bleibenden Wert. Wie überall in diesen Passionen, sind die Rezitative voll Malereien und gleichfalls wie immer ragt unter diesen das Weinen Petri hervor. Von Homilius, einem der begabtesten Schüler S. Bachs, existieren handschriftlich noch 11 Passionskompositionen*), unter denen eine Markuspassion und das frei gedichtete Passionsoratorium »So gehst du nun, mein Jesu, hin« mit vorzüglichen dramatischen Chören besonders hervorragen. Die Hauptmasse der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verfaßten

Ph. E. Bach.

G. A. Homilius.

*) K. Held a. a. O.

Passionskantaten ist ungedruckt geblieben und über den Kreis des Entstehungsorts nicht weit hinausgedrungen. Darunter gehören auch zwei Arbeiten des Kopenhagener Johann Ernst Hartmann*). Erst ziemlich spät haben wir erfahren, daß auch Mozart in seiner Jugend ein Werk in dieser Gattung geschrieben hat. Rochlitz**) nennt als Passionskantaten von großer, von gleicher oder höherer Bedeutung als der Graunsche »Tod Jesu« die Werke von Seifert in Augsburg, von den beiden Opernkomponisten Schweitzer in Gotha, Wolf in Weimar und von dem Magdeburger Rolle. Aus der Passion des letzteren Tonsetzers sind die beiden ausdrucksvollen Rezitative: »Noch ringt im Todesschweiß« und »Wen seh ich dort am Kreuze angespannt« noch heute zuweilen zu hören. Eine Altistin, welche die Kunst der Deklamation beherrscht, wird mit ihnen einen tieferen Eindruck erzielen. Doch ist diese Passion nicht unter die Kantatengattung zu rechnen, der Dichter Patzke nennt sie sogar ein Musikdrama. Außer den biblischen Personen treten darin auch noch frei hinzugefügte Figuren auf. Das Gespräch eines Fremdlings, der verwundert nach dem Grund der Aufregung in der Stadt Jerusalem fragt, mit einem Blindgeborenen, den der Heiland geheilt hat, leitet dieses Passionsdrama ein. Bibelworte und Choräle finden sich nicht in ihm.

J. H. Rolle.

In Norddeutschland taucht das frei dramatische Passionsoratorium erst gegen das Ende des Jahrhunderts wieder auf. Zwischen Hunold-Keiser und Patzke-Rolle liegt eine große Lücke. In Italien und an denjenigen deutschen Höfen, wo Komponisten der italienischen Schule wirkten, wurde seine Geschichte niemals unterbrochen. Besonders berühmt waren die Passionen von A. Scarlatti, Jomelli, Paisiello. Die Dresdener Kapellmeister zum Teil, die Wiener, von Fux bis auf Weigl sämtlich, sind mit einer Reihe solcher italienischer

---

*) August Hammerich: J. P. E. Hartmann (Sammelbände der I. M. G. 1901, S. 456).

**) Allg. Mus. Ztg. 1831, S. 297.

Passionsoratorien vertreten, welche sich von den Opern der Periode nur durch eine reichere Einflechtung von Chor und Ensemblenummern unterscheiden. Über die oft erwähnten Hamburger Versuche ragen sie sämtlich durch die Würde der dichterischen Sprache hervor: Metastasio, der Gottsched der italienischen Oper, gab auch hier den Ton an.

L. v. Beethoven. Christus am Ölberg.

Das einzige Werk dieser Gattung, welches für unsere Zeit noch nähere praktische Bedeutung hat, ist Beethovens »Christus am Ölberg«. Dieses kleine Oratorium, von F. X. Huber, wahrscheinlich dem italienischen »Gesu al Calvario« (u. A. von Zelenka komponiert) nachgedichtet, behandelt nur einen Abschnitt aus der Leidensgeschichte: Christi Gebet und Seelennot am Ölberge und seine Gefangennahme. In dem Augenblicke, wo die Schergen den Heiland vor Gericht schleppen, fällt der Engelchor ein und zieht mit der Apotheose: »Welten singen Dank und Ehre dem erhabnen Gottessohn« den Schlußvorhang über den grausamsten Teil des Dramas. Die Komposition ist 1803 entstanden und in demselben Jahre in Wien wiederholt aufgeführt worden. Erst 1810 gelangte sie in den Druck, ward aber von da ab die stärkste Stütze für Beethovens Stellung in Deutschland. Sie ist neben dem »Tod Jesu« lange genug eine der bevorzugtesten Passionsmusiken gewesen. Auch ihre Glanzzeit erlosch nach dem Wiedererscheinen von Bachs Matthäuspassion; aber trotzdem wird sie noch bis in die jüngste Gegenwart hinein häufig aufgeführt und selbst hier und da im Charfreitagsgottesdienst verwendet. Beethoven selbst soll in seinen späteren Jahren auf den »Christus« nicht gerade stolz gewesen sein, und gewiß kann man dieses Oratorium heute nicht mehr zu seinen Hauptwerken zählen. Aber es trägt in vielen Stellen die Züge des großen Meisters, und die Vorwürfe, die man früher halblaut, später mit großem Nachdruck gegen Beethovens Behandlung der Passion erhoben hat, beruhen wohl alle auf der Natur der Dichtung; denn bei Huber hat Jesus den größten Teil der Würde und Erhabenheit eingebüßt, in welcher

er bei den Evangelisten erscheint, und auch die Jünger des Herrn sind sehr klägliche Gestalten.

Eine der bedeutendsten Partien des »Christus« bildet das Instrumentalvorspiel, mit welchem das Werk eröffnet und die erste Szene eingeleitet wird. Es ist ein Seelengemälde, in welchem die schmerzliche Klage mit der Ergebung ringt. Eine traurig fragende Melodie

Adagio

in den Streichinstrumenten durchgeführt, ist der Hauptträger dieser ergreifenden Musik, in deren Fugen überall die Verzweiflung rüttelt. Die Hörner rufen heftig Wehe; in zitternden Akkorden bäumt sich das ganze Orchester auf und bricht in Pausen ab, welche die Pauken schauerlich mit dumpfen Tönen füllen. Es sind einige kleine Episoden von zwei Takten Länge darin, in denen die Hoffnung unter Klängen, die an Florestan erinnern, das Haupt erheben will. Aber sie endigen in einem resignierten Motiv der Holzbläser .

F B

Der erste Monolog des Christus ist vom Dichter in dem Wortreichtum gehalten, den wir als im Widerspruch mit dem in der Bibel eingehaltenen göttlichen Wesen des Heilands an diesem Oratorium zu allererst störend empfinden. Beethoven steht hier zum größten Teil bedeutend über dem Text. Sein Rezitativ ist im großen Stile gehalten und hat einzelne Stellen, die in ihrer Einfachheit geradezu erschüttern. Eine ist der rhythmisch und harmonisch feierlich markierte Satz der Blasinstrumente bei den Worten: »Des Seraphs Donnerstimme«, der wie eine überirdische Erscheinung hereintritt. Eine andere liegt an dem Schlusse des Rezitativs, wo Christus nach dem erregten Tremolo der Streichinstrumente sein Klagelied zum Vater: »Ach sieh, wie Bangigkeit usw.« in die Nacht hinaussendet. Die darauffolgende Arie: »Meine Seele ist erschüttert« gibt ein Bild gährender Erregung, das vom musikalischen Standpunkt aus wegen der Genialität, mit der die Farben

gewählt und gemischt sind, Bewunderung verdient. Aber dieser furchtbare Ausdruck der Seelenangst ist für den Heiland zu menschlich leidenschaftlich; der göttliche Christus, wie wir ihn aus der Bibel kennen, erscheint erst in der zweiten Hälfte der Arie: von da ab, wo die Holzbläser das herrliche, mild erhabene und fromme Thema zu den Worten: »Vater, tief gebeugt und kläglich« intonieren. — Wie die Dichter dieser Art Passionsoratorien in der Regel mit dem dramatischen Apparat des Evangelienberichtes allein nicht ausreichen, so verstärkt ihn auch Huber um einen Seraph und den zu diesem gehörigen Chor der Engel. Ihnen gehört die zweite Szene. Ein Paukenwirbel kündet den Seraph an, unter rauschenden Geigenfiguren schwebt er zur Erde. Sein Gesang ist streng geteilt: der erste Teil an die Erlösten gerichtet: »O Heil euch, ihr Erlösten«, der andere Teil ruft denen Fluch und Wehe zu, welche das Blut entehren, das für sie floß. Diese zweite drohende Hälfte kommt zu ihrer gewaltigen Bedeutung erst gegen den Schluß der Szene, wo sich der Chor der Engel mit dem Seraph vereint: Fluch und Weh sind hier von der Orchestermasse mit einer erschreckenden, finsteren Entschiedenheit deklamiert. Und wunderbar schön ist es, wie von dieser unheimlichen Stelle ganz sanft und schnell die Musik in den freundlich milden Hauptteil: »Doch Heil euch« zurückgeleitet wird. Sehr reich ist die ganze Szene an schön gestimmten Klangwirkungen: die hohen Töne der Engelstimmen, die Verbindung des Solosoprans mit dem Chor, über welchen er sich hoch hinauf erhebt und in einsamer Höhe dahinschwebt, genügen allein schon, die Fantasie des Hörers zu fesseln und Bilder sehen zu lassen. — Nun erscheint Jesus wieder und der Engel kündet ihm in einem hochfeierlichen, ganz mystisch wirkenden Satze, den die Blasinstrumente wieder auszuführen haben: den Willen des himmlischen Vaters. Christus erwidert hierauf in einem Adagio: »So ruhe denn mit ganzer Schwere auf mir, mein Vater, dein Gericht!«, welches in einfachen herrlichen Gesangtönen

ausspricht, daß der Heiland bereit ist, zu leiden und zu sterben. Wenn in einem der Sätze seines »Christus«, so hat Beethoven in diesem Adagio etwas von der himmlischen Größe, in der wir uns die Seele des Erlösers denken, niedergelegt. Daß der Engel gerührt und hingerissen in die Weisen Jesu mit einstimmt, ist an und für sich motiviert, auch mit besonderen musikalisch malerischen Erfolgen ausgeführt. Doch aber wäre die Wirkung dieses Adagios reiner, wenn es nicht in ein Duett ausliefe. Mit ihm schließt der erste Teil des Oratoriums und der Akt der Gefangennahme beginnt. Seine Musik hat die genaue Form eines Opernfinales und auch den Geist eines gewöhnlichen, tumultreichen und spannenden Bühnenstückes. Ein pikanter Marsch, der wie der bekannte Derwischmarsch in den »Ruinen von Athen« leise wie aus der Ferne einsetzt, meldet den Anmarsch der Krieger, welche Jesum fangen sollen. Man hört und sieht sie ebenso geschäftig als vorsichtig suchen. Bald kommen sie näher, bald schlagen sie wieder die entgegengesetzte Richtung ein. Gewiß ist es ein großer Effekt, als sie endlich den betenden Heiland vor sich erblickend, in das triumphierende: »Hier ist er« ausbrechen. Aber es ist der Fehler dieser Art von Oratorien, daß sie Äußerlichkeiten, die an und für sich nicht weiter wichtig sind, mit soviel Behagen und Aufwand von Zeit und Kunst ausmalen. Es ist dieselbe künstlerische Unreife, die uns so häufig an instrumentaler Programmmusik stört. Zu dem wilden Jubel der Krieger bildet das unmännliche Jammern der Jünger einen Gegensatz, der sich fast an die Lachmuskeln wendet. Dann tritt Petrus stark bramarbasierend auf. Jesus und der Seraph vereinen sich mit ihm zu einem längeren, ganz opernmäßigen und im Ausdruck verfehlten Terzett, dem erst der endlich wieder einsetzende Chor der Krieger: »Auf, ergreifet den Verräter« ein Ende macht. Als ein Situationsbild ist diese ganze musikalische Szene gar nicht übel, manche Abschnitte sind packend in der Wirkung. Aber es ist nichts darin, was uns zwingt, dieses Bild in

die Passion hineinzudenken, und es ist eine für dieses Verhältnis bezeichnende Tatsache, daß die Reden Jesu, welche in diesem Finale vorkommen, nirgends auch nur annähernd an den weihevollen Ton anklingen, welchen sie in dem ersten Teile des Oratoriums, wenn auch nicht immer, so doch vorwiegend haben. Mit einer ziemlich gewaltsamen Wendung reißt sich Beethoven endlich aus dem Kreise der Alltäglichkeit heraus und lenkt in den fugierenden Chor der Engel ein, dessen dithyrambische Stimmung in dem auf wogenden Violinfiguren ruhenden Mittelteile: »Welten singen Dank und Ehre« einen sehr schönen, der Sammlung und dem neuen Aufschwung gewidmeten Mittelpunkt hat.

J. G. Schicht, Das Ende des Gerechten.

Andere Werke aus der Gattung des frei dramatischen Passionsoratoriums, welche zur Zeit und in der Periode ihrer Entstehung hochgewürdigt waren, sind heute gänzlich verschwunden. Wir nennen aus dieser Klasse vor allem: »Das Ende des Gerechten« von J. G. Schicht, einem der bedeutendsten Musiker, welche nach J. S. Bach das Kantorat der Leipziger Thomasschule bekleidet haben. Besonders ausgeführt, von mächtiger äußerer Wirkung in den knappen Chorsätzen, ist in diesem Oratorium die Szene der falschen Zeugen. Sie bekräftigen ihre Aussagen mit feierlichen Schwüren; immer neue Ankläger, geführt von dem alten fanatischen Philo (einer eigenen Erfindung des Textverfassers Rochlitz), treten hinzu; die Menge wiederholt die Versicherung der einzelnen Kläger und allemal schließt die Vernehmung mit dem Satze: »Ich bekräftige mit heiligem Eid, daß ichs vernommen aus seinem Munde«. Der Partei der Feinde ist eine Partei von Freunden und Freundinnen Jesu gegenübergestellt. Eine Hauptfigur des Oratoriums ist Johannes der Jünger. Er berichtet die Vorgänge, welche sich nicht im Oratorium selbst abspielen, und er interpretiert sie ahnungsvoll. Aus seinem Munde erfahren wir gleich am Eingang des Werkes, daß dem Judas nicht getraut wird. Judas selbst ist originell, aber nach dem Brauche der rationalistischen Schule, als leichtsinniger Spekulant

aufgefaßt. Als er sieht, daß sich der Herr wider Berechnung den Händen der Feinde übergibt, ist seine Verzweiflung groß. Außer den sehr wirksamen dramatischen Chören hat »Das Ende des Gerechten« auch viele sinnige Stellen. Der Dichter schreibt nach den Worten: »Es ist vollbracht« einen Instrumentalsatz vor, »der die letzten Augenblicke des schwindenden Lebens« bezeichnen soll. Schicht hat in seine fugierende Motive den Choral: »O Traurigkeit« eingewoben. (Siehe: Graun.) Noch bis in die jüngste Zeit konnte man den Schlußchor des Oratoriums: »Wir drücken dir die Augen zu« hier und da als Begräbnischor hören. Als Ganzes scheint das »Ende des Gerechten« nur wenige Jahrzehnte lang festen Fuß gefaßt zu haben. Im Jahre 1806 zum ersten Male aufgeführt, erst nach dem Tode des Komponisten in den Druck gebracht, wurde das Oratorium schon im Jahre 1838 wieder verdrängt und zwar durch Spohrs Passionsoratorium; »Des Heilands letzte Stunden«, welchem ganz dieselbe Dichtung von Rochlitz zu Grunde liegt, wie dem Werke von Schicht. Spohrs Oratorium enthält in den Chören der Freunde und Freundinnen Jesu, in den Ariosos der Maria viel schöne weiche Musik, in der Partie des Johannes vortrefflich deklamierte Rezitative. Von größerer eindringlicher Bedeutung ist der letzte Abschnitt des Werkes, von dem Augenblick ab, wo der sterbende Heiland die Worte ruft: »Mein Gott, warum hast du mich verlassen«. Der in feierlicher Stille hingebetete vierstimmige Kanon: »In seiner Todesnot dich zu ihm wende, gib ihm ein sanftes Ende«, das Oktett: »Wir sinken in den Staub und feiern deinen Tod«, die geistreich auf die Gerichtsszene zurückgreifende Schilderung des »Erdbebens« sind Stücke einer grandiosen Stimmung und eines wirklich großen Stils; ihr Eindruck ist tief und bleibend.

L. Spohr, Des Heilands letzte Stunden.

Zu diesen beiden Passionsoratorien von Schicht und Spohr tritt als ein Werk von gleicher Anlage und ähnlich starker Verbreitung das Charfreitagsoratorium: »Gethsemane und Golgatha« von Fr. Schneider.

Fr. Schneider, Gethsemane und Golgatha.

Das Werk hat sich von seinem Erscheinen (1838) an mehrere Jahrzehnte hindurch behauptet und ist namentlich häufig im Gottesdienst verwendet worden. Die reichliche Einlage von Chorälen, bei denen die Gemeinde mit einstimmen soll, macht es dazu geeignet. Sie ist ihm eigen und bedeutet einen Abfall von dem rein dramatischen Prinzip, zu welchem wahrscheinlich ebenfalls die mittlerweile erfolgte Verbreitung von Bachs Matthäuspassion Veranlassung gegeben hat. Der Dichter, Prediger Schubert in Zerbst, hat zu den dramatischen Personen des Evangeliums noch einen Chor der Bekenner und Stimmen von oben hinzugedichtet. Dadurch ist dem Komponisten Gelegenheit zu Doppelchören und zur Entfaltung starker Gegensätze gegeben. Sehr wirkungsvoll ist sie in dem Nacheinander des Judenchors: »Sein Blut komme über uns« und des Bekennerchors: »Wehe, die ihr Zion bauet mit Blut« benutzt worden. Im letzeren ist eine aus Mitleid und Grausen gemischte Stimmung sehr anschaulich wiedergegeben. Unter den Doppelchören zeichnet sich der Chor der Jesum suchenden Wächter aus; zu ihnen treten die Stimmen von oben in einfachen edlen Weisen. — Gemeinsam ist diesen drei letztgenannten Passionsoratorien die Annäherung ans Bibelwort. In dem Schneiderschen Werke erfolgt sie auch in einzelnen Chören; die anderen geben wenigstens die Reden Jesu getreu nach den Evangelien wieder und beschränken sich auf die dort beglaubigten Worte. Im musikalischen Ausdruck der Reden Jesu erstreben die Komponisten eine feierliche Einfachheit und heben sie durch die Begleitung bestimmter Blasinstrumente in einen besonderen Klangkreis. Alle haben dadurch die Ähnlichkeit mit der Oper wenigstens in der Christuspartie glücklich vermieden. Das würdigste Bild von Jesus gibt unter den dreien Schicht. Das zu derselben Klasse, wie die Werke von Schicht, Spohr, Schneider, gehörige Passionsoratorium »Das Sühnopfer des neuen Bundes« von Karl Löwe hat wenig Beachtung gefunden.

Wie Beethovens »Christus am Ölberg« sich auf einen Abschnitt der Leidensgeschichte beschränkt, so gibt es in derselben oratorischen Gattung Werke, die für den Gebrauch in der Charwoche bestimmt waren, obwohl sie auf die Leidensgeschichte nur einen indirekten Bezug nehmen. Die einen knüpfen im Text, z. B. die von vielen namhaften Tonsetzern komponierte Dichtung »la deposizione della croce«, noch unmittelbar an die Vorgänge der Passion an. In anderen handelt es sich um Vorgänge, die von dem großen Ereignis des Kreuzestodes Jesu Christi durch Jahrhunderte getrennt sind. Im wesentlichen besteht, gerade so wie im »Tod Jesu« Ramlers, ihr Inhalt in Passionsbetrachtungen. Nur sind sie in die Form einer Geschichte geflochten und dramatisiert. Die beiden berühmtesten Werke aus dieser zweiten Klasse sind Hasses »Sant' Elena al Calvario« und seine »Pellegrini al sepolcro di nostro Salvatore«. Die Dichtung in beiden Werken ist von Metastasio. Die »Sant' Elena« ist die Dramatisierung der Legende von der Kaiserin Helena, die bei dem Besuche von Jerusalem auf wunderbare Weise das Kreuz entdeckt, an welches der Heiland geschlagen war. Der Schluß der Dichtung preist die Monarchen. Schon früher ist diese Geschichte bearbeitet und komponiert worden. So von L. Leo. Die »Pellegrini al sepolcro« schildern die Ankunft von vier Pilgern in der heiligen Stadt und ihren Aufenthalt daselbst in Gesprächen und Betrachtungen, die das Passionsdrama zum Gegenstand haben. Beide Werke, für Dresden geschrieben, waren am Wiener Hofe und anderen Residenzen italienischer Richtung ein beliebter Bestandteil der Charfreitagmusik; die »Pilgrimme« wurden auch ins Deutsche übersetzt und von J. A. Hiller im Klavierauszug veröffentlicht. An ihrer Musik fesselten die schönen ausdrucksvollen Rezitative mit Begleitung und noch mehr als etwas Neues und Ungewöhnliches die Wechselgesänge, in welchen in den Ensemblenummern die Frauen- und die Männerstimmen sich ablösten. Der Amtsnachfolger Hasses, J. G. Naumann, komponierte

J. A. Hasse, Sant' Elena al Calvario und I pellegrini.

J. G. Naumann, Die Pilger.

die »Pilgrimme« ebenfalls. Aus seiner Komposition hat sich der traulich fromme Chor: »Zagt nicht auf dunklen Wegen«, in welchem die Knabenstimmen gleichfalls mit den Tenören und Bässen wechseln, bis nahe an die Gegenwart im Repertoir einzelner Kirchenchöre enthalten.

J. G. Schicht, Die Feier der Christen auf Golgatha.

Auch Schicht hat ein Oratorium: »Die Feier der Christen auf Golgatha« geschrieben, welches die Passion in Form stimmungsvoller, mitleidender und verzückter Rückblicke darstellt. Von der Musik die mehr veraltet ist, als in dem »Ende des Gerechten«, hat der Schlußchor des ersten Teils: »Vor deinem Angesicht, Erlöser, stehen wir« seiner Zeit besonderen Erfolg davongetragen. Da in dem Werke keine dramatischen Personen auftreten, wird man es besser der Gattung der Kantate zuweisen. In dieselbe Kategorie fällt »Die Grablegung Christi« von S. Neukomm, nach einem Abschnitt aus Klopstocks Messiade komponiert. Ein gehaltvolles Werk: namentlich in der Instrumentalpartie die bedeutendste Leistung, welche wir von dem einst sehr gefeierten Komponisten besitzen; reicher als sein viel gesungener »Ostermorgen«.

S. Neukomm, Die Grablegung Christi.

J. Haydn, Die sieben Worte.

Auch »Die sieben Worte« von J. Haydn oder wie der vollständige Titel heißt: »Die Worte des Erlösers am Kreuz«, sind von dem Komponisten selbst als Oratorium bezeichnet worden. Sie gehören zu der Gattung nur dann, wenn man den Begriff des Wortes in jenem allgemeinsten Sinne zuläßt, wie wir ihn in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hier und da bräuchlich gefunden haben. Man nannte da jede Art geistlicher Andachten, bei der die Musik, gleichviel in welchen Formen, einen wesentlichen Bestandteil bildete, ein Oratorium; darunter finden sich auch Werke, welche die Passion als Melodram behandeln, z. B. eins von Baron Dalberg. Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze sind als besondere Episode der Leidensgeschichte oft komponiert worden; aber in der Regel nur im Zusammenhange mit dem Text des Evangelisten. So behandelt sie Schütz (s. S. 42), so sind sie von Vorgängern dieses Meisters wie Senfl und auch von späteren Komponisten aller Länder (Lutz,

Mercadante, Gounod) in Musik gesetzt worden. Im 17. Jahrhundert kommen sie in der Komposition von Joh. Glück (Leipzig 1666) auch als Madrigale mit Basso continuo vor*). Die Form, in welcher sie Haydn bringt, hat ihre eigentümliche Entstehungsgeschichte. Ein Domherr in Cadix bestellte bei dem auch in Andalusien berühmten Haydn sieben langsame Instrumentalsätze mit Vorspiel und Schluß zur Verwendung in der Passionsandacht der dortigen Kathedrale. Den Gang dieser Passionsandacht, Oratorium genannt, beschreibt Haydn selbst in dem Vorbericht der i. J. 1801 veröffentlichten Partitur folgendermaßen: »Nach einem zweckmäßigen Vorspiel bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eins der sieben Worte aus und stellte eine Betrachtung darüber an. So wie sie geendigt war, stieg er von der Kanzel herab und fiel knieend vor dem Altare nieder. Diese Pause wurde von der Musik ausgefüllt. Der Bischof betrat und verließ zum zweiten, drittenmal usw. die Kanzel und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.« Im Jahre 1785 waren die Adagios fertig. Der Komponist nannte sie Sonaten und hat sie mit dieser Bezeichnung in einem Arrangement für Streichinstrumente bekanntlich auch unter seine Originalquartette aufgenommen. In dieser Gestalt, die später der Mailänder Graf von Castelbarco nachgeahmt hat**), als reine Instrumentalmusik, — nur ein gesungenes Baßrezitativ, welches das betreffende Wort enthielt, ging jedem Satze voraus — drangen bald die »Sieben Worte« von Wien aus, wo sie im Jahre 1787 zuerst aufgeführt wurden, hinaus ins Reich und ins Ausland: nach Bonn, Breslau, Berlin, London, Paris und Neapel. Die Umarbeitung in ein Chorwerk erfolgte, nachdem Haydn (1794) auf der Reise nach London begriffen, in Passau einer Aufführung seiner »Sieben Worte« beigewohnt hatte, zu welcher der dortige

*) Albert Göhler, Verzeichnis usw.

**) Fétis: Biographie usw. und C. F. Pohl: Haydn und Mozart in London, II, 135.

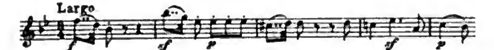
Kapellmeister Joseph Friebert Singstimmen hinzukomponiert hatte. Haydn fühlte, daß er das selbst besser machen könnte, scheint aber den Text des Passauer Kollegen bei dieser Umarbeitung, nachdem ihn van Swieten einer Redaktion unterzogen, und nach neuen Untersuchungen*) auch einen großen Teil des Vokalsatzes Frieberts beibehalten zu haben. Außerdem übertrug Haydn die Solorezitative auf den Chor, fügte nach dem vierten Worte einen neuen selbständigen Orchestersatz ein und änderte an einzelnen Stellen die Instrumentierung. Klarinetten und Posaunen sind durchaus neu. In dieser neuen Form kamen die »Sieben Worte« zuerst i. J. 1796 in Wien zu Gehör und erwarben sich bald zahlreiche Freunde und Bewunderer. In Konzert und Kirche ist das Werk bis heute eine der angesehensten Passionsmusiken geblieben. Die Methode, aus der »Die sieben Worte« hervorgingen, ist weiter verfolgt worden: Chr. Schulz veröffentlichte i. J. 1811 ein Passionsoratorium: »Der Versöhnungstod«, welches mit Hinzufügung von Chorälen aus Haydnschen Adagios komponiert war.

Die Introduktion der »Sieben Worte« ist eine kurze Fantasie über das Motiv Maestoso. Mitleid, Klage, Trauer, Dank werden nur kurz gestreift. Der Hauptinhalt dieses gedrungenen Prologs ist ehrfurchtsvolles Staunen, und durch den Ton und Stil, in dem er dies ausdrückt, ist er ein Meisterstück, das in der neueren Musik fast ganz vereinzelt steht. Die nächsten geschichtlichen Anknüpfungspunkte bieten Oratorienouvertüren L. Leos.

In der Konstruktion der einzelnen Chorsätze leuchtet der instrumentale Ursprung noch deutlich durch. Sie sind in der Grundform sämtlich langsame Rondos: In jedem

*) Ad. Sandberger: Zur Entstehungsgeschichte von Haydns »Sieben Worten« (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903).

herrscht ein regelmäßig und symetrisch gebautes Hauptthema, dessen Wiederkehr durch selbständige, untereinander verschiedene Zwischensätze unterbrochen wird. Der nach dem ersten Worte: »Vater, vergib ihnen usw.« eintretende Satz hat folgendes Hauptthema:



welches die Orchesterstimmen mit Betonung des Anfangsmotivs mannigfach variieren. Die Chorstimmen überdecken in der Regel gerade dieses bezeichnende Motiv oder pausieren, während es in kleinen Sätzchen durchgeführt wird. Mit dem milden Gesamtcharakter des Satzes stimmen die Episoden mit ihren sanft klagenden und bittenden Melodien überein. Einer der gewaltigsten Zwischensätze tritt mit den Worten auf: »Das Blut des Lammes schreit nicht um Rach«. Das chromatische Motiv der mittleren und unteren Instrumente und die überraschende Modulation von F nach Des heben ihn heraus. Der zweite Satz: »Ganz Erbarmen, Gnad und Liebe usw.« ruht auf einer breiten, wehmütig freundlichen Liedmelodie, deren Hauptglieder das Motiv und seine Variante bilden. Aus dem elegischen Gesamtton treten die beiden mit Fermaten gekennzeichneten Gdur-Schlüsse bei den Worten »kommst du in mein Reich, so denke mein« und »heute wirst du mit mir im Paradiese sein« hervor. Die feierliche Hoheit der Musik geht hier mit den Worten so schön zusammen, daß man die nachträgliche Entstehung des Textes kaum glauben mag. Der zweite Teil des Satzes vertauscht das Cmoll mit Cdur und bringt an der Stelle: »Gib uns auch zur letzten Stunde« einen melodischen Gang, der äußerlich wenigstens mit: »Gott erhalte Franz den Kaiser« genau übereinstimmt. Denselben Anklang hat auch ein noch früheres Werk Haydns

seine achte Messe. Das Hauptthema im dritten Satze: »Mutter Jesu, die du trostlos usw.« ist [Notenbeispiel: Grave.]
Seine ersten beiden Noten durchklingen den Satz wie freundliche Zurufe, die zwischen Mutter und Sohn gewechselt werden. Wunderbar ergreifend ist namentlich die Stelle, wo der Satz nach dem in Grabesstille beginnenden Zwischensatze: »Wenn wir mit dem Tode ringen« diesem freundlichen Motive wieder zustrebt. Die schöne Idylle der Passion, in der der sterbende Christus die Mutter unter den Schutz seines Lieblingsjüngers stellt, hat in diesem rührenden Tonbilde Haydns eine Wiedergabe gefunden, deren Einfachheit und Herzlichkeit kaum übertroffen werden kann. Der Satz ist einer der beliebtesten der ganzen Literatur der Passionsmusik; er ist zugleich in den »Sieben Worten« einer derjenigen, welche in der Behandlung der Chorstimmen voranstehen. Sie machen durchaus nicht den Eindruck nachkomponierter, und auf den fertigen Satz aufgelegter Partien, sondern einen natürlichen und selbständigen. Der melodische Segen hat sich nicht bloß auf die Oberstimme, sondern über alle vier ziemlich gleichmäßig ergossen. Der vierte Satz »Warum hast du mich verlassen« schließt sich an das »Eli, Eli«, die Hauptstelle der Passionsmusiken von alters her, an. Er ist dunkler gefärbt als die vorhergehenden und schlägt einen lauteren Klageton an. Aber auch ihn beherrscht der Grundgedanke, in welchem Haydn die ganze Leidensgeschichte in diesem Werke zur Darstellung bringen wollte: Dankgefühl für die Erlösungstat. Nur in einem Zwischenspiele, welches (vor dem Abschnitt in Ges dur) die Instrumente allein haben, kommt der Schmerz auf einen Augenblick zu einem leidenschaftlichen Ausdruck. Möglicherweise fehlt an dieser Stelle (S. 50 der Partitur) vor dem Quartsextakkord auf *des* ein Takt. Der von Haydn erst bei der Bearbeitung eingefügte Instrumentalsatz (für Blasinstrumente), welcher das Werk in zwei Teile zu scheiden bestimmt erscheint, ist eine

ernste Trauermusik über das zuerst von Posaunen vorgetragene, dann von Gruppe zu Gruppe wandernde Thema:

Largo.

Stärker als aus irgend einem anderen Satze der »Sieben Worte« spricht aus ihm eine tief schmerzliche Passionsstimmung. Den fünften Satz, der sich an diese Instrumentalnummer unmittelbar anschließt: »Jesus rufet: Ach, mich dürstet« durchklingt wie ein großer Seufzer das kurze Motiv:

Adagio.

Dieser Satz ist der erregteste des ganzen Werkes: Der Unwille spricht namentlich von den Worten ab: »Kann Grausamkeit noch weiter gehn?« in dramatischer Deutlichkeit und in mannigfaltigen lebendigen und anschaulichen Melodiegebärden. Besonders eindrucksvoll sind die chromatischen Gänge an der Stelle: »Ihm reicht man Wein, den man mit Galle mischt«. Der sechste Satz »Es ist vollbracht« will dem Gefühle der Freude Ausdruck geben, daß nun das Leiden des Heilands beendet und die Erlösung der Menschheit vollzogen ist. Seine Musik mischt deshalb zwischen schwere und ernst sinnende auch solche Motive, die eine edle Heiterkeit ausdrücken. Aber für diese letzteren sind die Worte nicht immer glücklich untergelegt, namentlich nicht an der Stelle: »Weh euch Bösen«. Wer den Zusammenhang, das Verhältnis von Text und Musik nicht kennt und seine Auffassung von ersterem aus bestimmt, wird hier dem Komponisten leicht den Vorwurf der Trivialität machen. Selbst C. F. Pohl, der verdienstliche Biograph Haydns, hat sich zu dieser Ungerechtigkeit verleiten lassen. Aus derselben milden und verklärenden Auffassung heraus, die Haydn in den meisten Sätzen des ersten Teils leitete, die ihm auch die friedlich freudigen Motive des Chors »Es ist vollbracht« an die Hand gab, ist auch die Musik zu dem letzten der sieben Worte »In deine Hand o Herr, befehl' ich meinen Geist« geschrieben. Sie ist aus dem Grund einer Seele heraus empfunden, die ihren Frieden mit Gott gemacht hat. Daher das bewegliche

kosende Figurenleben in der ersten Violine, und daher die unschuldig pastorale Hornmelodie, die den Eingang und den Schluß des Satzes bildet. Als Finale bringen die »Sieben Worte« eine Schilderung des Erdbebens, wie wir sie in vielen Passionen und in manchen viel besser finden. Den Text zu diesem Satze »Er ist nicht mehr«, der nicht recht paßt, nahm Haydn kurzer Hand aus Ramlers »Tod Jesu«.

Schneiders »Golgatha und Gethsemane« war für lange Zeit die letzte Passionsmusik von Bedeutung. Unsere protestantische Liturgie wenigstens hat ihre musikalischen Bedürfnisse auf das Geringste eingeschränkt, und unser modernes Konzert, auch das geistliche, vermeidet die Berührung wenn nicht mit der Religion, so doch die mit dem Dogma. Mendelssohn und Liszt haben einen »Christus« komponiert, aber bei ihnen bildet wie in Händels »Messias« die Leidensgeschichte nur einen Teil im Ganzen. Genau so verhält es sich mit G. Schrecks »Christus der Auferstandene« und mit Edgar Elgars »Aposteln«. Beide, der neuesten Zeit angehörende Werke, sind ebenso wie die genannten Vorgänger besser unter den Oratorien zu buchen. Die Passionen von Elsner und Fr. v. Roda aber, sind nicht über die Entstehungsorte hinausgekommen und Manuskript geblieben. Die einzige wirkliche Passionsmusik, die in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts in Druck und auch in Umlauf bei den Chorvereinen gekommen, ist der »Christus« von F. Kiel.

F. Kiel, Christus.

Dieses Oratoriums eigentliche musikalische Originalität beschränkt sich auf einzelne Nummern und einzelne Stellen. In den Motiven liegt oft ein Mendelssohnscher Zug, in ihrer Durchführung wechselt Reichtum mit Trockenheit, und selbst in der äußeren Form mancher Stücke, in der Art der gemeinschaftlichen Bewegung der Stimmen lehnt sich der Komponist an bekannte Vorbilder, besonders gern an Bach. Gleichwohl ist aber der »Christus« Kiels durch den Geist in Anlage und Aufbau, durch die Feinheit und Schärfe der Auffassung, das Temperament in der Deklamation ein Werk von

Bedeutung: eine Passionsmusik die nicht einen Musiker ersten Ranges, aber eine vornehme, reiche und fesselnde Künstlerseele zum Verfasser hat.

Kiels »Christus« gehört zur dramatischen Gattung. Er stellt ohne Evangelisten die Handlung dar; unterscheidet sich aber von früheren Werken derselben Klasse dadurch, daß der dramatische Dialog ganz mit dem Evangelientext übereinstimmt. Auch die lyrischen Einlagen, die der Komponist in den Mund eines Mezzosoprans und des Chors gelegt hat, sind der heiligen Schrift entnommen. Kiel selbst hat sie aus den Psalmen, den Episteln und der Offenbarung sehr treffend ausgesucht. Eingeteilt wird das Werk in Szenen. Die erste trägt die Überschrift: »Christi Einzug in Jerusalem«. Ein sehr glücklicher Gedanke: der Darstellung der Passion das helle und grelle Gegenbild, den Empfang des Heilands am Palmsonntag, vorauszuschicken! Die Szene beginnt mit Klängen, die unbestimmt von der Tiefe heranwogen; man lauscht erwartungsvoll und hört in Abständen und noch wie aus der Ferne mild festliche Weisen. Sie klingen näher und rücken mit dem Auftreten des Solotenors, der wie ein Herold der wartenden Menge zuruft: »Bereitet dem Herrn den Weg«, zum geschlossenen Gesang zusammen. Da mit einem Male wendet sich die Harmonie von A nach Gdur: der festliche Zug ist allen sichtbar auf den freien Platz eingeschwenkt und wird von hier, von dort, immer lauter und stärker, je mehr ihn sehen, mit »Hosianna« begrüßt, bis endlich zwei Chöre zu je vier Stimmen feierlich »Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn« anstimmen. Es geht ein hoher Schwung durch die Seele der Menge, der in dem breiten Chor natürlich und anschaulich zum Ausdruck kommt. Mit den Weisen der frommen Ehrfurcht wechseln die fröhlichen lustigen Motive des Volksfestes. Eine Solostimme (Mezzosopran: »Das zerstoßene Rohr usw.«) spricht die Erwartungen aus, die das Volk auf den Messias als den Retter aus Elend setzt. Der Chor schließt sich mit dem milden Satze »Wenn der Herr die

Gefangenen«, der auf »Träumen« prächtig malt, diesem Ausdruck von Hoffnung und Bitte an und leitet in ein bewegtes Bild von Frieden, Glück und Freude über, welches schließlich zu dem Ausgangspunkt der Szene, dem »Hosianna«, zurückkommt und, hier angelangt, dem Jubel und der Freude einen neuen energischen Ausdruck in der Doppelfuge »Singet dem Herrn ein neues Lied« gibt. Eine kurze Episode, in welcher die Interpellation eines Pharisäers die Existenz einer feindlichen Partei ahnen läßt, hebt die Wirkung dieses hochgestimmten Schlußteils wesentlich. Jetzt ergreift Christus wieder das Wort und zwar zum ersten Male zu einer längeren ernsten Rede, die auf eine trübe Zukunft hinweist. Der Chor antwortet mit »Unser Reigen ist in Wehklagen verkehret«, einer Nummer, die die festlich und jubelnd begonnene Einzugsszene mit einem eigentümlich traurigen Tone abschließt. Es ist eine große Macht der Stimmung in diesem Chore, der einfach melodisch dahinfließt. In den ruhigen Gang der Klage schlagen die Akzente bei »O Wehe« aufschreckend hinein. Kaum eine andere Nummer des »Christus« prägt sich dem Gemüt so tief ein wie dieser umflorte Gesang. Kenner werden bemerken, daß die Erfindung darin etwas von Grauns »Tod Jesu« (»Unsere Seele ist gebeuget«) beeinflußt ist.

Die zweite Szene »Christi Abendmahl mit seinen Jüngern« geht über den Inhalt ihres Titels hinaus bis zum Verrate des Judas und zur Gefangennahme des Herrn. Einen längeren musikalischen Ruhepunkt findet sie erst in dem altertümlich gefärbten, sechsstimmig fugierenden Schlußchor: »Wir gingen Alle in der Irre«. An Umfang ihm nachstehend, an Gehalt und Entschiedenheit der Tonsprache aber überragend ist der Chor »Wehe, wehe, sie haben ein Bubenstück usw.« zu bezeichnen. Die Szene wechselt sehr lebendig zwischen dramatischen und betrachtenden Sätzen. Die biblischen Reden der Jünger sind in ausdrucksvoller Kürze eingereiht. Unter den knapperen betrachtenden Nummern ist die eigentümlichste der Chor »Siehe, ich

stehe vor der Tür usw.«, den die Altstimmen allein vortragen.

Mit der folgenden Szene »Petrus verleugnet Christum« beginnt Kiel die zweite Abteilung seines Oratoriums. Die Szene der Verleugnung ist nur kurz ausgeführt aber sehr geistvoll. Nach dem Chor »Wahrlich usw.« spielen die Instrumente eine Reihe von Motiven, mit welchen die Jünger in der vorhergehenden Abendmahlszene die Versicherung der Treue und des Todesmuts — »Und wenn ich mit dir sterben müßte«, »Herr, sollen wir mit dem Schwert dreinschlagen?« — gaben. In der nächsten Szene »Christus vor dem Hohenpriester« hat Kiel zwei Priesterchöre: »Er ist des Todes schuldig« und »Weissage, wer ist es, der dich schlug« in einen Satz zusammengefaßt und in einer eigentümlichen Kombination diesen in den Männerstimmen spielenden Ausbrüchen der Wut und des rohen Spottes in dem Unisono von Sopran und Alt einen choralartigen Gesang gegenübergestellt, welcher diese Szene der Grausamkeit mit einem heiligen verklärenden Licht überstrahlt. Die nun folgende Szene »Christus vor Pilato« ist die imposanteste des ganzen Werkes und muß als Meisterstück moderner Passionsrealistik angesehen werden. Nur bei Schicht ist ein ähnlicher Aufbau der langen Gerichtsszene versucht worden: Es ist ein einziger großer Satz, der in den eröffnenden Akkorden der Bläser die Feierlichkeit des Hochgerichts kurz andeutet und dann in einer wahren Flut von leidenschaftlicher Erregung, in einem gewaltigen unaufhaltsamen Zuge dahinstürmt. Kiel folgt hier nicht dem Matthäus oder Johannes allein; alle die Züge, welche diese beiden Evangelisten, und die anderen dazu, von dem Fanatismus des Volkes mitteilen, sind in das Bild aufgenommen. Aber Kiel hat sie nicht in gesonderten Nummern der Reihe nach ausgeführt, sondern genial zusammengedrängt, hier kurz skizzierend, dort einen Augenblick verweilend. Die Einheit der Szene sichert der Hauptsatz, das »Kreuzige, kreuzige«, zu welchem die Menge in allen Lagen der Verhandlungen, im

Übermut wie in der Verlegenheit, immer wieder zurückkehrt wie zu einem ausgegebenen Losungswort. Den Höhepunkt bildet der Satz: »Sein Blut komme über uns«, der mit einer dämonischen Entschiedenheit gegeben ist. Von da ab beruhigt sich der Ton der Szene; der Spott und die Wut flackert nach dem Arioso von Christus nur noch einmal auf in »Der du den Tempel Gottes zerbrichst«. Für lyrische Einlagen war diese Szene nicht der Ort; nur ein kurzer Chorsatz, der wie von Eccard klingt: »Siehe, das ist Gottes Lamm«, taucht in der zweiten Hälfte auf. Erst ganz am Schlusse kommt die hochgeschwellte Stimmung des christlichen Herzens zum Wort. Es ist in dem Choral: »Mein Jesu stirbt, die Felsen beben« nach der Stelle »es ist vollbracht«. Während die Stimmen die Weise in ihrer schlichtesten Form hinsingen, grollt in dem Orchester ein Nachklang des Erdbebens, welches nach der Bibel das Scheiden des Herrn begleitete. Dann wird der Choral zum zweiten Male zu einem kunstvolleren Satze mit fugierenden Stimmen, in Bachscher Weise, aufgenommen. Die Originalmelodie des Chorals ist die alte Neumarksche von »Wer nur den lieben Gott läßt walten«.

Wie Kiel der Passion als Vorgeschichte den Einzug am Palmsonntag vorausgeschickt hat, so läßt er zu ihr auch als Epilog eine Skizze der ihr nächstfolgenden wunderbaren Ereignisse hinzutreten: Auferstehung und Himmelfahrt. Aus diesem dritten Teile des »Christus« sind besonders das Duett der beiden Marien hervorzuheben und der nachkomponierte an innigen Wendungen reiche Dialog zwischen Christus und Petrus. Kurz ehe das Werk mit dem »Hallelujah« und der auf ein seltsam weit ausschreitendes Thema »Das ist der Stein« aufgebauten Fuge abschließt, klingen nochmals die friedlichen Motive seiner Einleitung an.

Nach Kiel hat es Felix Woyrsch versucht, den Bann zu durchbrechen, in den Bachs Matthäuspassion den neueren Anbau der Gattung unverkennbar gelegt hat. Das Riesenwerk drückt auf den Mut der musikalischen

Passionstalente noch weit mehr wie Beethovens »Neunte« auf den der Symphoniker. Bach zu überbieten, wird man besser garnicht erst versuchen. Daß es möglich ist, trotz der unvermeidlichen Berührungspunkte mit ihm, doch die Leidensgeschichte selbständig und bedeutend musikalisch darzustellen, hat Kiel bewiesen.

F. Woyrsch, Passions-oratorium.

An Kiel schließt sich nun Woyrsch mit seinem »Passionsoratorium« (op. 45) für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel, wohl unbeabsichtigt, aber tatsächlich sehr eng an. Der entscheidende Verwandtschaftszug liegt darin, daß beide die für die oratorische Form notwendigen Textergänzungen der Bibel entnehmen. Dieses Verfahren, von dem S. Bach beachtenswerterweise trotz seines Eifers für Kirche und Bibel abgesehen hat, ist durch Mendelssohns »Paulus« in die neue Passionskomposition hineingekommen. Es würde sich leicht nachweisen lassen, daß auch Kiel durch diese Schranke beengt worden ist. Woyrsch ist aber in der Wahl der eingelegten Bibelworte noch viel weniger glücklich gewesen als sein Vorgänger. Seine Einschaltungen kommen häufig zur Unzeit und sie sagen nicht das, was die Situation verlangt. Insbesondere fällt in dieser Beziehung auf, daß Woyrsch, da wo die Vorgänge empören und entrüsten, nur Klage und Trauer hat. Der dramatischen Schärfe der biblischen Passionsschilderung ist hierdurch mehr als einmal die Spitze abgebrochen. So fehlt, obgleich der Komponist nicht einem einzelnen Evangelisten, sondern der sogenannten Evangelienharmonie folgt, die Episode mit Barrabas, die die Worte »Laß ihn kreuzigen« so entsetzlich macht. So wird die Erklärung der Juden »Wir haben keinen König usw.« des beißenden Charakters, den sie als Antwort auf die Frage des Pilatus hat, dadurch entkleidet, daß sie in Verkoppelung mit »Laß ihn kreuzigen« eintritt.

Zum Teil sind diese Abschwächungen der allgemeinen Unklarheit darüber entsprungen, ob die Passion als liturgisches oder als dramatisches Kunstwerk aufzufassen ist; die Erinnerung an die Bachschen Choräle hat in den Entwurf mit hineingespielt, obwohl der Komponist auf

Choräle verzichtet. Zum Teil beruhen sie auf individuellen Mängeln. Bei einer besseren Anlage des Textes hätte dieses Passionsoratorium wahrscheinlich viel mehr Verbreitung gefunden, als das der Fall gewesen ist. Denn seine musikalischen Qualitäten sind nach mehreren Richtungen bedeutend. Ernste Hingabe, warme Empfindung, schöne einfache Erfindung fehlen fast nirgends. Der Chorsatz ist mannigfaltig, reich, frei und immer reif und meisterlich. Auch die Soli sind gehaltvoll; nur haben die Rezitative des Evangelisten zu viel Ausdruck und die Reden des Heilands treten nicht genug hervor. An einzelnen Stellen schädigt sie der Komponist dadurch, daß er den Instrumenten die Hauptstimme gibt, obgleich das Wort den ersten Anspruch hat, gehört zu werden. An andern Stellen vermißt man die selbständige Betätigung des Orchesters. Einen solchen Fall bietet namentlich der Augenblick, wo auf Gethsemane die Jünger fliehen. Da galt es den Seelenzustand des Herrn so zu malen, wie es nur die Instrumente können. Statt auf diesem modernen Wege seine Aufgabe zu lösen, betritt der Komponist mit dem Chor: »Jerusalem, die du tötest usw.« einen Gemeinplatz. Mit sinnreichen und beziehungsvollen Nachspielen, mit der Verwendung des Chorals »O Gottes Lamm unschuldig«, hat aber auch Woyrsch auf die Mittel hingewiesen, die es der zukünftigen Passionskomposition ermöglichen werden, sich neben S. Bach zu behaupten.

L. Perosi, Markuspassion.

Daß das heutige, über L. v. Beethoven und über Wagner gegangene Orchester als lyrischer Dolmetsch auch für die Passion vortrefflich verwertet werden kann, zeigt der jüngste, weiter bekannte Vertreter der Gattung Lorenzo Perosi. Seine Markuspassion — la Passione di Cristo secondo S. Marco, Trilogia sacra lautet der ausführliche Titel — fällt durch die Menge selbständiger Orchestersätze auf, die als längere und kürzere Vorspiele, Nachspiele und Zwischenspiele die Passionsvorgänge einleiten oder schließen. Sie bewähren sich als Mittel den Gefühlsgehalt der Szene, unter Umständen eindringlicher und reicher, jedenfalls aber in

viel kürzerer Zeit und ohne den Fortgang der Handlung wesentlich aufzuhalten, auszusprechen als durch eingelegte Gesänge, seien es nun Chor- oder Solosätze. Perosi, dem das große Verdienst nicht abgesprochen werden kann, in Italien den abgestorbenen Sinn für das Oratorium wieder erweckt zu haben, hat auch für die Passionskomposition durch diese freie Anwendung eines Prinzips des neuen Musikdramas eine für alle Länder bedeutende Anregung gegeben. Die reformatorischen Wendungen seiner Markuspassion gehen jedoch noch viel weiter. Es kommt ihm nicht bloß auf die Zuziehung modernster Ausdrucksmittel an, sondern in der Form eines praktischen Experiments stellt er den Grundsatz auf: der Komponist soll die Kunst aller Zeiten, auch der ältesten, kennen und alles benützen, was sich erprobt hat. Ein zweiter Carissimi versucht er mit außerordentlicher Kühnheit die Verschmelzung jetziger und früherer Kunst an einem der bedeutendsten Kompositionsentwürfe. Es ist ihm dabei gelungen zu zeigen, daß die musikalische Darstellung der Passion auch heute noch den Rahmen der alten Lektion und den liturgischen Charakter einhalten und dabei doch den Forderungen des modernen Empfindungslebens Rechnung tragen kann. Die Aufführung der drei Abteilungen, in die der Komponist das ganze Werk zerlegt: — das Abendmahl, das Gebet Christi am Ölberg, der Tod des Erlösers — nimmt nur soviel Zeit in Anspruch, als es der Gottesdienst erlaubt. Die wichtige Frage, ob eine Passionskomposition streng kirchlich und doch modern gehalten sein könne, ist also von Perosi durchaus befriedigend gelöst und darin liegt der Wert seiner Markuspassion und zugleich der Hinweis darauf, daß sie mit den Ansprüchen einer Konzertpassion nicht gemessen werden darf. Sie würde aber auch als solche Bedeutung erlangt haben, wenn dem nicht beträchtliche Schwächen des innern Stils entgegenständen. Man bemerkt sie sofort, wenn man nur die Behandlung der Erzählerpartie prüft. Diese ist bald einem Solisten, bald dem Chor übergeben. Die erzählenden

Solisten wechseln, sie singen bald im Choralton, bald in der modernen Weise der begleiteten Monodie. Der erzählende Chor ist ein Stück aus der Kunst der Motettenpassion, aber innerhalb dieser Sphäre wandelt er die Physiognomie höchst wunderlich. Bald singt er harmonisierten Akzent und Falsobordoni, bald fugiert er und bald folgt er ganz frei den Impulsen des natürlichen Ausdrucks. Nicht der Wechsel der musikalischen Mittel an sich ist das Anstößige an diesem Verfahren, sondern der befremdende Eindruck ruht darauf, daß diesem Wechsel keine klar erkennbaren Prinzipien zugrunde liegen, daß er sich nicht aus dem Charakter der Situation erklärt und somit willkürlich erscheint.

Es kommt ein zweiter Umstand hinzu, die Zensur der Leistung Perosis herabzudrücken. Das ist die Ungleichheit im Wert der Erfindung. In den Orchestersätzen und noch mehr in den Reden Christi kommen Passionstöne ergreifendster Art vor, Äußerungen des Schmerzes, die dem »Parsifal« zur Zierde gereichen würden. Daneben stehen aber mehr als einmal Motive, die zu leicht wiegen, ja, selbst offenbare Floskeln.

Eine weitblickende, auf breiter Bildung stehende Persönlichkeit, ein großes, sowohl musikalisch, als allgemein künstlerisch großes Talent zeigt diese Markuspassion Perosis. Kommt der Komponist über den Eklektizismus hinweg zur Reife und Geschlossenheit, so wird die italienische und die internationale Musikgeschichte seinen Namen an einen hervorragenden Platz zu stellen haben.





Zweites Kapitel.

Messen.

Liturgisch wichtiger als die Passion ist die Messe. Passionsmusiken kommen nur in der Charzeit vor, Messen das ganze Kirchenjahr hindurch bei jedem Hauptgottesdienst. Die Messe ist in der katholischen Kirche das »Hochamt« und dazu bestimmt, den wichtigsten, erhebendsten und geheimnisvollsten, religiösen Akt die Darbringung des Opfers, vorzubereiten und zu begleiten. Die Protestanten haben diesen Zweck der Messe in die Feier des Abendmahls gelegt. Auf ihrer Seite begann die Trennung der Meßmusik von den heiligen Zeremonien, zu welchen sie gehört, am Ende des 18. Jahrhunderts. In katholischen Ländern hat man sich erst später entschlossen Messen ganz oder in Bruchstücken im Konzert zuzulassen. Als Beethoven im Jahre 1808 in einer Akademie zwei Sätze seiner C dur-Messe, und noch 1824, als er drei Stücke seiner »Missa solemnis« aufführte, mußte er sie hinter den Titel »Hymnen im kirchlichen Stile« verstecken. Auch in Norddeutschland haben sich am Beginn unseres Jahrhunderts Stimmen erhoben, welche die Aufführung von Messen außerhalb des Gottesdienstes als eine »Entweihung« verurteilten*). Diese Auffassung ist wohl zu streng. Gewiß wird ein »Agnus dei« den gläubigen

*) Allgemeine Musikal. Zeitung, Jahrgang 1814: Alte und neue Kirchenmusik.

Christen in dem Augenblicke am mächtigsten ergreifen, in welchem er zur heiligen Handlung am Altare niederkniet. Wenn er aber zu einer anderen Zeit denselben Satz wieder hört und sich durch ihn an die gehobensten Stunden erinnert und ermahnt fühlt, die er im Gottesdienst erlebt hat — ist das Entweihung? Das Agnus dei und wie dieses alle Meßsätze haben einen selbständigen Inhalt, der auch dann noch erhebend, die Frömmigkeit erweckend, die Menschengedanken auf die göttliche Gnade und Herrlichkeit, aufs Ewige führend, wirken wird, wenn der liturgische Zusammenhang dieser Sätze ganz vergessen sein sollte. Dieses Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus dei enthalten Gedanken, welche der Christ zu jeder Zeit und an jedem Orte versteht. Das Kyrie bringt in spruchartiger Kürze ein Gebet um die Hülfe Gottes und seines Sohnes. Wie die des Sanctus und Agnus dei, kehren seine Worte außer in der Messe auch in anderen liturgischen Stücken wieder. Das Gloria, ursprünglich zur Morgenhymne bestimmt und beim Aufgang der Sonne angestimmt, ist ein Lobgesang. Sein jubelnder und dankender Grundcharakter erhält nur in dem Abschnitt: »Qui tollis peccata mundi usw.« einen Gegensatz demütig bittender Art: »miserere nobis« und »suscipe deprecationem nostram«. Das Credo ist der wortreichste und längste, für die Komposition der schwierigste der Messsätze. Seinen Inhalt bildet das christliche Glaubensbekenntnis in der Fassung des Nicäischen Konzils. Die Tonsetzer gaben ihm in der Regel eine feste, feierliche und schwungvolle Musik; besonders tritt in ihr der Abschnitt hervor, welcher Christi Menschwerdung und sein Leiden und Sterben behandelt. An den Stellen: »et incarnatus est«, »et homo factus est«, »crucifixus est« darf man in der besten Zeit der musikalischen Messe das Erhabendste suchen, was sich musikalisch denken läßt. Das Sanctus, welches den Eingang zur eigentlichen Kommunion, zur heiligen Wandlung bildet, ist das dreimalige »Heilig«, der bekannte Gesang, welchen Jesaias aus dem Munde

der den Thron Gottes umschwebenden Seraphim hörte. Angefügt sind die Jubelrufe, mit welchen die Juden Christum am Palmsonntage bei seinem Einzuge in Jerusalem begrüßten: das »Benedictus« und »Osanna«. Das Agnus dei war in der ältesten Zeit der eigentliche Kommuniongesang. Es enthält in wenigen schlichten Worten den Ausdruck demütigster, liebevollster Hingebung zu dem Heiland, der sich für die Menschheit geopfert hat, und die Bitte um Gnade und Frieden. In älteren Messen wird der Satz in dreifach verschiedener Musik wiederholt. Das »Dona nobis pacem« ist erst im späteren Mittelalter hineingekommen und heute noch nicht als allgemein gültig anerkannt, z. B. nicht im Lateran, wo noch dreimal »miserere nobis« gesungen wird. Diese fünf Hauptsätze des Messentextes sind zwar alle sehr alt (am ältesten das Sanctus), aber doch zu verschiedenen Zeiten entstanden. Erst später faßte man sie zu einem zusammenhängenden Ganzen zusammen, welches als das Ordinarium der Messe, d. h. der im Text stets gleichbleibende Teil, bezeichnet wird. Vervollständigt wird dieses Ordinarium durch Introitus, Graduale, Alleluja, Tractus, Sequenz und Communio, Gesänge, welche im Text je nach den Festzeiten (de tempore) wechseln. Mit Rücksichten auf den Text, seine Geschichte und sein Wesen, läßt sich demnach ein Einspruch gegen den Konzertgebrauch von bedeutenden Messen nicht begründen. Ganz anders aber verhält es sich mit der Frage ob ihre Musik die Verpflanzung in den fremden Boden erlaubt? Diese Frage kann, soweit es sich um ganze Messen handelt, nicht für sehr viele Werke bejaht werden. Sie muß für alle unbegleiteten Messen verneint werden. Auch die besten Meister der a capella Periode, auch die Dufay und die Palestrina, auch die Gabrieli, Haßler, die mit sechzehn Stimmen operierenden Venetianer und auch ihre neuesten Nachläufer vertragen es nicht, daß vollständige Messen von ihnen im Konzert aufgeführt werden. Nur der Lehrzweck kann es entschuldigen, wenn in der

Gegenwart der Versuch doch zuweilen gewagt wird. Wirklich erbauen kann man immer nur mit der Vorführung einzelner, bedachtsam ausgewählter Sätze. Will man den organischen Zusammenhang zwischen den Teilen des Ordinariums, der ja ein wesentlicher Zug in der Meisterschaft der alten a capella-Messe ist, zeigen, so hat man sich auf zwei Sätze, etwa ein Kyrie und das dazu gehörige Gloria, ein Credo und das dazu gehörige Sanctus oder Agnus Dei zu beschränken. Schon drei Sätze sind zuviel; ein ganzes Ordinarium ermüdet aber auch den willigsten Zuhörer und gibt dem Ungelehrten einen ganz falschen Begriff von den alten Meistern. Denn die Musik des Ordinariums ist nur Stückwerk. Zum musikalischen Ganzen gehören noch die oben genannten »de tempore« wechselnden Einleitungs- und Zwischengesänge, die vom Introitus ab die Stimmung des kirchlichen Festtags immer wieder beleben, immer anders aber doch einheitlich auf das zu feiernde Ereignis zurückkommen. Damit rechnet die Musik des Ordinariums. Sie rechnet ferner mit den zuweilen sehr langen Unterbrechungen zwischen den einzelnen Sätzen, mit den heiligen Zeremonien, mit den einfachen liturgischen Intonationen der Priester, mit den Glöckchen und Glocken, die in die stillen Gebete von Priester und Gemeinde hineinklingen. Daran können sich Fantasie und musikalische Aufnahmefähigkeit der Gemeinde immer wieder erfrischen. Die Liturgie ist also die Seele und die unentbehrliche Stütze jeder a capella-Messe. Sobald sie fehlt, reichen die natürlichen Mittel des unbegleiteten Chorsatzes für eine halbstündige Belastung nicht aus und daran vermag die größte Virtuosität der Komposition und des Vortrags nichts wesentliches zu ändern. Eine andere Schwierigkeit für die Verwendung von a capella-Messen im heutigen Konzert liegt daran, daß sie für ganz andere Chöre gedacht sind, als wir heute besitzen. Sie wollen in allen Stimmen solistisch geschulte Sänger, sie wollen den Alt mit Männern besetzt sehen und im Sopran höchstens Knaben aber niemals Frauenstimmen. Auch aus diesem Grunde tun Dutzende

von Aufführungen bester Chorvereine für das volle Verständnis einer Palestrinaschen Messe nicht ein Zehntel von dem, was hierzu ein einziges Hochamt, etwa im Regensburger Dom, beiträgt.

Die begleitete Messe, der die reichen und mannigfaltigen Darstellungsmittel des modernen Orchesters zu Gebote stehen, ist musikalisch selbständiger und zur vollständigen Verwendung im Konzert geeigneter, als die reine Vokalmesse. Aber auch hier sind die Ausnahmen zahlreich und viele bedeutende Werke der Gattung schöpfen einen beträchtlichen Teil ihrer Lebenskraft aus der Szenerie des Gottesdienstes. Dahin gehört z. B. Cherubinis Requiem für Männerstimmen.

Im katholischen Gottesdienste begegnen wir noch einer dritten Stilart der musikalischen Messe: der Messe im gregorianischen Choralton. Sie ist die älteste Form des Messengesangs und hat vor den beiden jüngeren den Vorzug, daß sie den Text knapp und deutlich, nämlich in einstimmigen, unbegleiteten Melodien wiedergibt. Von dem Choralton der Passion unterscheidet sich aber der der Messe dadurch, daß er nicht accentus, sondern concentus, nicht Deklamation, sondern wirklicher Gesang ist, daß er aus Melodien besteht, die durch Intervallenwechsel zwischen Worten und Silben, durch kürzere oder längere Tonfiguren auf bedeutungsvollen Wort- und Satzteilen die inneren seelischen Eindrücke des Textes äußern, die Empfindung und Phantasie des Hörers beleben. Der gregorianische Choral hat das Schönste und Reichste, was seine Melodik bietet, in den Rezitationen der Meßtexte. Mit Recht wehren darum die päpstlichen Bestimmungen der neuesten Zeit der Vernachlässigung der Choralmesse. Auch Luther suchte die innigen und feurigen Messintonationen wenigstens zum Teil seiner Kirche zu erhalten und nach seinem Sinn sind sie von einigen wenigen protestantischen Reformagenden jüngst wieder aufgenommen worden. Bei einem Vergleich der drei Stilarten wird die kirchliche Glanzpartie der Messenmusik von der Vokalmesse gebildet; im engeren Sinne

von den für den a capella-Chor geschriebenen Messen, welche in der großen Vokalperiode des 15. und 16. Jahrhunderts entstanden sind. Eine durch den fortwährenden Wettbewerb auf gleichem Gebiete immer wieder ergänzte Reihe großer Meister, eine Fantasie und gestaltende Hand fast ausschließlich im kirchlichen Dienst festhaltende Schulung, eine glückliche Übereinstimmung im Grundwesen der musikalischen Mittel und der dichterischen Ideen kommen zusammen, um den Werken dieser Periode einen Vorsprung zu geben, welcher von der späteren Zeit noch nicht wieder hat eingeholt werden können. Der Kenner dieser Zeit wird einem Bach und Beethoven seine Bewunderung nicht versagen; aber er wird von ihren Messen immer wieder mit Liebe und Sehnsucht zu seinem Palestrina zurückkehren. Nur in dieser Periode erscheint ihm kirchliches und künstlerisches Ideal vollständig sich deckend. Ihre Musik kommt aus dem Himmel; in den Werken der späteren Meister drängt sich das Menschliche, der irdische Jammer und die irdische Leidenschaft stark vor.

Die Menge der in jener großen Vokalperiode entstandenen Messen ist erstaunlich bedeutend. Wir haben Anekdoten, welche die Fruchtbarkeit der alten Meister auf diesem Gebiete beleuchten, wir sehen sie tatsächlich bestätigt, wenn wir in den Bibliotheken Umschau halten nach den Notendrucken aus jener Periode. Die Petrucci in Venedig, die Petrejus in Nürnberg, Moderne in Lyon, die Druckerpressen in allen Ländern waren unablässig beschäftigt, in groß Folio Stimmbücher von Messen herzustellen. Vorher und daneben her ging aber das Abschreiben mit der Feder, das Malen jener fast fingergroßen Noten, deren Tintenreichtum im Laufe der Zeit nicht selten das Papier zerfressen hat. Die Messe galt den Tonsetzern als Hauptziel ihres Ehrgeizes; die Meister veröffentlichten die Werke dieser Gattung bändeweise, und unternehmende Verleger stellten aus den Bänden verschiedener Meister wieder neue als Mustersammlungen her. Wir übersehen heute den Reichtum immer noch nicht

vollständig; erst eine Durchforschung sämtlicher Archive in den Kulturländern kann ein genaues statistisches Bild ergeben. Sie sowohl als der weitere Teil der Aufgabe: die Übertragung der alten Vorlagen aus der Mensuralnote in die neue, aus den Stimmen in Partitur, setzt eine Arbeitsteilung nach gemeinsamen Plane voraus. Bis ans Ende des 19. Jahrhunderts gingen die Unternehmer von Neudrucken ohne Fühlung untereinander vor. Dabei erhielten wir, um nur ein Beispiel anzuführen, die herrliche Messe: »Assumpta est Maria« von Palestrina, seit 1850 in drei verschiedenen Ausgaben. Dagegen war ein Meister wie Clemens non papa, welcher in den Mustersammlungen des 16. Jahrhunderts eine erste Stelle einnimmt und wegen seiner frischen, kecken Themen verdient, als Komponist von Messen in keiner Sammlung vertreten; ja selbst Ambros scheint ihn als solchen nur wenig zu kennen. Ähnlich verhielt es sich mit Morales und anderen Lieblingskomponisten der alten Sammelwerke von Messen.

Den Anstoß zu Neuausgaben haben die musikalischen Geschichtsschreiber gegeben: Martini, Forkel, Burney, Kiesewetter, denen Neuere, wie Ambros und Schlecht gefolgt sind. Auch Theoretiker, wie H. Bellermann, schlossen sich dem Vorgang der älteren Fachgenossen; Glarean, L. Heyden, Kircher, getreu, dieser Veröffentlichung von Bruchstücken aus alten Messen an. Als erste selbständige Sammlung alter Musik erschien von 1760 ab in London die von Boyce und Arnold redigierte »Cathedral Music«. In Deutschland beginnt die Geschichte der Wiederbelebung alter Tonkunst durch Partiturdrucke mit Kirnbergers Ausgabe Haßlerscher Kirchengesänge im Jahre 1771, in Frankreich ein Menschenalter später mit den verschiedenen Veröffentlichungen Et. Chorons (1808: Principes de composition, 1827: Journal de Chant usw.). Fr. Rochlitz, B. Braune, St. Lück, F. Commer, F. Proske, Niedermayer, Estava, Maldeghem, H. Expert, haben dann die Arbeit mit verschiedenen Zielen fortgesetzt; als sie immer weitere Beachtung fand, widmeten sich ihr

große besondere Interessenverbände, wie die Eitnersche Gesellschaft für Musikforschung, die »Vereenigung for Nord-Nederlands Muziekgeschiedenis«, die Musical Antiquarian Society, die Plainsong and Mediaeval Musical Society, die Gesellschaft zur Herausgabe dänischer Musik usw. Einen wichtigen Aufschwung machte die Bewegung unter dem Einfluß der Gesamtausgabe von Werken einzelner Großmeister. Wiederum waren hier die Engländer für Händel, für Purcell vorgegangen, die Deutschen brachten mit der Bachausgabe die Entscheidung. Sie hat bewirkt, daß Palestrina, Lasso, Schütz, Händel, Rameau, Gluck mit ihren gesamten erhaltenen Werken in kritisch zuverlässigen Ausgaben vor uns stehen. Die Wohltat dieses Verfahrens kommt bereits auch Komponisten der neueren Zeit zu Gute. Für die ältere Musik hat es die weitere Folge gehabt, daß ihre Interessen jetzt in einem großen Stil uns nach einheitlichem Plan gesichert sind. Deutschland und Österreich haben die Veröffentlichung bedeutender Komponisten aus früheren Jahrhunderten zur Staatssache gemacht, die Gesellschaften, die in diesen beiden Ländern »Denkmäler der Tonkunst« aufstellen, arbeiten im Auftrag und mit Unterstützung der Kultusministerien von Berlin, München und Wien. Es kann nicht ausbleiben, daß die übrigen Kulturstaaten diesem Beispiele folgen und damit die Musikgeschichte in den Stand setzen, der Geschichte der bildenden Künste überall ebenbürtig zu sein. Zu wünschen ist nur, daß das Tempo der Nachfolge nicht gar zu langsam genommen wird.

Immerhin ist die Masse der in hundertjähriger Arbeit zu Tage geförderten Neuausgaben alter Musik eine stattliche Leistung und sie reicht schon heute dazu aus, dem höher strebenden Musikfreunde auch ein halbwegs genügendes Bild von der Entwicklung der Messe zu geben. Eine Hauptlücke besteht hier noch für die erste Periode der mehrstimmigen Vokalmesse. Die Gradualien, die Allelujagesänge, also die Nebenstücke des Messentextes, waren es, an denen zuerst der neue Stil probiert

wurde *, und zwar vorwiegend in der Weise des Perotinus, der zwar mehrstimmig anfängt und schließt, die Mitte aber einstimmig hält. Was das für eine Art von Mehrstimmigkeit war, läßt sich aus den Proben, die Coussemaker in seiner »Historie de l'Harmonie« nach dem Codex von Montpellier gibt, nicht sicher genug beurteilen. Auch wenn man mit dem berüchtigten Organum rechnet, bleibt in dieser Quelle harmonisch zu vieles befremdlich. Melodisch hingegen wirken die einzelnen Stimmen, namentlich die oberste (das Triplum) auch bei Coussemaker reich und fesselnd, miteinander verglichen bilden sie scharf unterschiedene Individuen, Mitglieder eines fast dramatisch gedachten Ensembles. Was für Gründe dafür gesprochen haben mögen, die Hauptsätze der Messe zunächst noch dem einstimmigen Vortrag vorzubehalten, wissen wir nicht. Tatsächlich hat es in einzelnen Gegenden sehr lange gedauert, ehe sich auch für die eigentliche Messe der Figuralgesang einbürgerte, in Lübeck z. B. bis zum Jahre 1486, in Lüneburg bis 1516 **).

Die mehrstimmige Komposition des Ordinariums beginnt im Anfang des 14. Jahrhunderts, ihr frühestes bis jetzt bekanntes Dokument ist die sogenannte »Messe von Tournai«, die ebenfalls Coussemaker in Partiturform (Teurnai 1861) und in einer Übertragung veröffentlicht hat, die wiederum, am meisten wegen der ununterbrochen tänzelnden Triolen, sehr bedenklich erscheint.

Für die weiteren Leistungen auf diesem Gebiete lagen bis vor kurzem nur französische, mittel- und oberitalienische, sowie englische Handschriften vor. Nachdem Davay, Stainer, Wooldridge u. a. in den letzen Jahren Proben aus ihren heimischen Quellen veröffentlicht

*) Fr. Ludwig: Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV, 5 und derselbe: Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter (ebenda V, 2).

**) C. Stiehl: Zur Geschichte des Kirchenchors usw. in Lübeck (Lübecksche Blätter 1886).

hatten, gibt soeben Johannes Wolf mit wohlgewählten Auszügen über dieses gesamte Material einen Überblick, der die Wichtigkeit der Pariser und Florentiner Schule voll aufdeckt, die Bedeutung Dunstables für die Polyphonie neu bestätigt. Mit drei- und vierstimmigen Meßsätzen sind neben diesem »Vater der Polyphonie« nun auch G. de Machaut, G. de Padua, C. de Feltro, A. de Civitate, J. B. Anglicus vertreten und zwar mit wenigstens sinnvollen Arbeiten. Auch de Vitry und Matteo de Perugia können jetzt nicht lange mehr fremd bleiben.

Die früher genannten neuen Sammelwerke kommen erst für die Messen der Dufayschen Zeit zu Hülfe. Mit ihm, mit Ockeghem und Obrecht, treten bekanntlich die Niederländer, die Hauptträger damaliger Kultur, die Führung in der Musik an und liefern 150 Jahre lang den Residenzen und Metropolen aller Länder die Sänger und Komponisten. Mit den Messen dieser Meister zuerst weitere Kreise bekannt gemacht zu haben, ist das Verdienst Rochlitzens. Er brachte in seiner »Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt größten .... Meister usw.« (Leipzig 1833 bis 1840) kürzere und längere Bruchstücke aus Messen jener Meister. Sie sind indessen wenig benutzt worden. Wohl äußert sich in ihnen ein starkes poetisches, gern ans Volkstümliche anknüpfendes Vermögen in herzlichen Gesangwendungen, aber man stieß sich an die scheinbar leeren und ungelenken Harmonien. Wurden doch seit Forkel die Leistungen der ersten Niederländischen Periode in den Handbüchern der Musikgeschichte als Vorstufe der Kunst, als abschreckendes Beispiel einer in bloßen Künsteleien steckengebliebenen Richtung behandelt. Auch die begeisterten Darstellungen, in denen Kiesewetter und sein Neffe Ambros für die Bedeutung dieser Werke eintraten, vermochten das Vorurteil nicht zu brechen. Selbst Männer, wie Carl Riedel, gingen an Dufay und Genossen vorbei.

Diese Ansicht hat sich erst geändert, als im Jahre 1892 ein von Daniel de Lange in Amsterdam aus

---

*) J. Wolf: Geschichte der Mesuralmotation, 1904.

wirklichen Solisten und Kunstsängern gebildeter Elitechor sich mit Dufay und Genossen auf die Reise begab. Die Leistungen dieses Amsterdamer Kirchenchors haben wohl überall, wo sie in deutschen Städten gehört wurden, den Schleier weggezogen und die Niederländische Musik des 15. Jahrhunderts in ihrem wahrem Lichte gezeigt, — in dem Lichte einer vollen Kunst, einer Kunst, in der nichts von Archaismus, von Anfängerschaft, von unfertiger Entwicklung und Experiment zu bemerken ist. Im Gegenteil, diese Werke und diese Meister bedeuten, soweit es natürliche und wirksame Ausnutzung der Menschenstimme, Macht, Freiheit und Schönheit der Melodik betrifft, die höchste Blütezeit der mehrstimmigen Vokalmusik. Nach dieser Richtung ist die erste niederländische Zeit niemals übertroffen, nur hie und da von Einzelnen, wie von S. Bach (z. B. in »Komm Jesu, komm«) annähernd erreicht worden. Dieser ihr Vorzug hängt eng zusammen mit der Natur der sogenannten »Chöre«, für welche diese Kompositionen geschrieben worden sind. Komponisten wie Dufay, Ockeghem waren Sänger in diesen Chören. Für Bachsche Motetten, Beethovensche Messen, für die Mehrzahl der neueren Chorwerke möchten wir unsere starken Dilettantenvereine nicht missen, sie sind außerdem für die musikalische Volkserziehung unersetzlich. Aber wollen wir die a capella-Musik der frühesten Perioden nicht bloß gelegentlich kosten, sondern wirklich wieder aufleben und den musikalischen Geist unsrer Zeit von ihr befruchten sehen, so müssen wir wieder nach Chören streben, die jenen de Langeschen Chor zum Muster haben. Daß das möglich ist und was dabei erreicht wird, beweist heute wieder in Amsterdam A. Averkamps bekannter »Klein-Koor à Cappella«.

Von dem heutigen Gebrauchswert der Werke dieser ersten Niederländer abgesehen, haben sie geschichtlich bedeutend gewirkt. Sie beherrschen zwei Jahrhunderte hindurch fast ausschließlich die Gestaltung des kunstmäßigen Tonsatzes mit dem Gesetze, welches sie für die Gedankenentwicklung ausgebildet hatten. Dieses Gesetz

hieß: Einheit in der Mehrheit, Festhalten am gegebenen Thema, gründliche Ausnutzung seiner wesentlichen Züge. Von diesem Gesichtspunkte gingen auch die viel getadelten Künsteleien, die ausgeklügelten und ausgetiftelten Nachahmungen aus, welche von den Messen der Ockeghem und Obrecht aus den Sinn der auf Josquin folgenden Niederländer so ungebührlich gefangen nehmen. In dieser Periode wurde es der höchste Triumph, mit einer einzigen Notenzeile sämtliche mit einander singende Stimmen versorgen zu können. Die erste singt das Thema, wie es geschrieben steht, die zweite schneller oder langsamer in einem ganz anderen Rhytmus, eine dritte läßt alle Pausen weg, fängt das Thema beim Ende an, die vierte kehrt vom Anfang aus alle Intervalle um usw. Zur Andeutung dieser Kunstgriffe bildete man ein verwickeltes Zeichensystem aus, welches die Notenlehre dieser Zeit mit den Schwierigkeiten einer raffinierten Geheimschrift umgibt. Wir haben es bei dieser Satzweise mit einer Übertreibung eines an und für sich vorzüglichen Prinzips zu tun. Die Auswüchse schwinden am Ende des 16. Jahrhunderts wieder. Aber auf dem Grunde des Systems, welchen jene Niederländer des 15. Jahrhunderts gelegt haben, stehen auch Orlando di Lasso und ebenfalls Palestrina. Es ist bekannt genug, daß den Messen der hier in Rede stehenden Vokalperiode Gesangmelodien zu Grunde gelegt wurden, welche offen oder versteckt alle einzelnen Sätze des Werkes durchziehen. Diese Merkmelodien — cantus firmus ist ihr Name — waren ursprünglich dem gregorianischen Choral entnommen. Bald aber trat, bis zum Trienter Konzil, neben diese Quelle das Volkslied, dessen einfachere und bekanntere Weisen den Hörern mehr entgegenkamen und auch den Sängern die Entzifferung der Notenrätsel erleichterten. Gerade die unscheinbarsten und leichtesten Weisen aus der letzteren Klasse wurden am häufigsten benutzt. Über das Thema des Liedes: »l'homme armé« haben fast alle Komponisten ihre Messe geschrieben;

einzelne mehrere*). Ähnlich beliebt waren die sogenannten voces musicales, die sechs ersten Töne unserer heutigen Durtonleiter (das Hexachord) als cantus firmus. Von diesem cantus firmus bekamen die Messen ihre Namen. In alten Sammlungen sind oft nur diese Titel »Si bona suscepimus«, »Mort ma' privé« usw. angegeben und die Namen der Tonsetzer nicht. Es leuchtet ein, wie das Festhalten an einem solchen Grundthema dem einheitlichen Charakter eines vielsätzigen Werkes zugute kommen konnte. Die Weise, in welcher der cantus firmus in den Messen behandelt wurde, ist außerordentlich mannigfaltig. In der früheren Zeit vorwiegend dem Tenor zugewiesen, rückt er später auch in andere Stimmen, besonders gern in den Sopran vor. Den einen dient der cantus firmus nur als mechanischer Anhalt. Die Notenreihe wird so ins Breite gezogen, daß von einer melodischen Wirkung keine Rede sein kann. Von anderen wird das Grundthema geistig ausgenutzt: bald in der Art der Bachschen Choralfigurationen, bald in dem Stile unserer neuesten Motiventwicklung und thematischen Umgestaltung, welcher gerade in den Messen der Vokalperiode einen bedeutenden Vorläufer hat. Man trifft da Arbeiten in reicher Anzahl, die den Uneingeweihten durch die völlige Übereinstimmung mit der neuesten Instrumentalperiode Beethoven-Liszt in der Gedankentechnik überraschen. Kaum unterliegt es auch dem Zweifel, daß die ganze Satzkunst der späteren Niederländer, vor allem die Sweelincks, von instrumentalen Einflüssen mitbeherrscht worden ist. Daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für die Sängerchöre Positive angeschafft wurden, ist sicher belegt**), die Mitwirkung von Zinken und Posaunen steht schon für frühere Zeiten fest. Die in großen und kleinen Zügen

*) Baini gibt in seiner Palestrinabiographie ein vollständiges Verzeichnis.

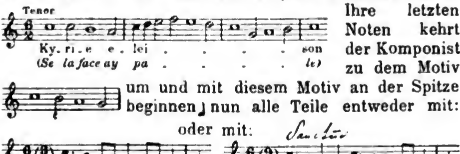
**) U. a. durch O. Stiehl a. a. O. durch Pedrell in der Einleitung zur Victoria-Ausgabe.

in vielen Werken der ganzen Periode hervortretende Gleichgültigkeit gegen Wort und Text, die Hinneigung zu kompakteren, massigen und derberen Wirkungen, das Vordringen des akkordischen Elements, hängt mit jenen instrumentalen Einflüssen zusammen. Die Unterlegung des Textes nach bestimmten Regeln war Sache der Sänger *), denen nur der liturgische Anfangswortlaut hingeschrieben wurde. Von ihm lenkten sie dann oft in Improvisationen ab, die profan und unpassend waren. Daß in das Gloria an Marientagen eine Stanze an die heilige Jungfrau hineingesungen wurde, an anderen Heiligenfesten Entsprechendes, erregt kaum Anstoß. Den gewählten cantus firmus, wenn er aus dem Volkslied entnommen war, mit seinen eigenen Worten zu geben, war allgemein gebräuchlich: Es kommt in den früheren Werken Palestrinas noch vor: z. B. in seiner Messe: »Ecce sacerdos«. An sich war diese Textmengerei eine Konsequenz der Mehrstimmigkeit: andre Weisen, andre Worte! Wie sie heute noch im dramatischen Ensemble herrscht, war sie die Norm in der Motette des 14. Jahrhunderts gewesen. Die berühmte Reform der Kirchenmusik durch das Trienter Konzil suchte vor allem den hierbei eingerissenen Mißbrauch in der Textbehandlung, soweit die Komponisten dazu durch die Benutzung von Volksliedern Veranlassung gaben, zu steuern. Trotzdem kehrt die Einmischung fremder Worte in den Meßtext und der Aufbau der Sätze über Volkslieder, auch später, wie Ambros in seiner »Geschichte der Musik« belegt, vereinzelt wieder. Die guten Messen des 15. Jahrhunderts lassen sich jedenfalls mit reinem und einfachem Text singen. Geschah dies nicht, so war es Schuld der Sänger. Die Komponisten haben die Aufgabe höchstens hie und da im Tenor dadurch erschwert, daß sie dessen Sätze durch Pausen zerreißen. Ein »Qui« fängt an, erst zwölf

*) Siehe J. Quadflieg: Über Textunterlage und Textbehandlung in kirchlichen Vokalwerken (Haberls Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1903, S. 95 u. ff.).

Takte später folgt dann »tollis peccata mundi«. Oder aber sie unterbrechen im Credo von Heiligenmessen durch ein »Sancte .... ora pro nobis«, wohl auch durch Einschaltung eines Stücks der dem Festtag gewidmeten Antiphon. Auch die kontrapunktischen Künste drängen sich bei den früheren Niederländern noch nicht vor. Der Tenor singt in jedem der fünf Sätze wieder dieselbe Grundmelodie vollständig durch, im Gloria und Credo sogar zwei- und dreimal, aber in so breiten Rythmen, daß sie als Ganzes gar nicht melodisch wirken kann. So ist's wenigstens die Regel. Ausnahmen finden sich, wenn in den langen Sätzen der cantus firmus zum drittenmal angestimmt wird. Da kommt er gewöhnlich in seiner natürlichen Gestalt, als Solostimme und als Hauptstimme und wirkt durch seinen geistigen Gehalt unmittelbar. Im allgemeinen aber wurde diese Grundmelodie in erster Linie als technisches Gerüst der Komposition verwendet, in zweiter gab sie motivisches Material für die kontrapunktierenden Stimmen ab. Die Melodien, mit denen der Sopran die Hauptsätze anfängt, sind dem cantus firmus fast immer wörtlich oder häufiger durch Umbildungen entnommen. In **Dufays** Messe über »Se la face ay pale« heißt die erste Strophe des Cantus firmus:

Dufay.



Ihre letzten Noten kehrt der Komponist zu dem Motiv um und mit diesem Motiv an der Spitze beginnen nun alle Teile entweder mit: oder mit:

Auch Motive aus der Mitte und dem Ende des Grundgesangs werden von den Nebenstimmen übernommen und verarbeitet. So erhalten in der zitierten Messe fast alle Satzschlüsse ein naives Gepräge durch die Verwendung der Dreiklangsnoten: Gewiß also ist die Mehrstimmigkeit in den Messen von Dufay und Genossen sinnvoll und kunstvoll. Aber

trotzdem ist das nicht der Hauptzug, durch den jene Musik fesselt und musterhaft wirkt. Sondern der liegt, wie schon erwähnt, in der Melodik der einzelnen Stimmen. Aus diesen langen, schönen Gängen strömt eine Fülle von Fantasie und Empfindung; natürlich und einfach setzt sich Ton an Ton und doch in lauter gewählten, mit immer wieder überraschenden und eigenen Wendungen. Es ist, als wolle dieser Dufay der neuen Zeit noch einmal den ganzen Wert der früheren Kunst zeigen, den Segen der tausendjährigen Arbeit um die Ausbildung des unbegleiteten einstimmigen Gesangs, der sich in dem Namen »Gregorianischer Choral« birgt. Die neuen Mittel verwendet er schlicht und sekundär, aber nichtsdestoweniger oft mit durchschlagender Wirkung. Am erstaunlichsten da, wo er den Vortritt im Ensemble wechseln läßt. Es sind fast immer Augenblicke köstlicher Spannung, wenn die neue Führerin einsetzt! Auch seine Nachahmungen, insbesondere die zahlreichen Kanons, haben den Reiz der Ursprünglichkeit und entsprechen dem unwillkürlichen Verlangen des Zuhörers, einem schönen Gedanken nachzusinnen. Ebenso ist seine Harmonie, wo sie von der Ruhe und dem Zusehen zur Tätigkeit übergeht, Ausdruck inneren Lebens. Sie unterstützt die Betonung der führenden Stimme und die Wiedergabe der Stimmung. Dahin gehören auch die zahlreichen Akkordschlüsse ohne Terz. Ihre geschlechtslose Natur schärft namentlich am Ende großer Sätze den Eindruck einer erhabenen Gottesverehrung. Nimmt man hinzu, was Dufays Messen auch für die Vergrößerung der Satzformen, somit für die Erweiterung des musikalischen Gedankenlebens bedeuten, so ergibt sich, daß er als ein Meister erster Ordnung zu betrachten und zu behandeln, als solcher aber in der musikalischen Geschichtsschreibung, geschweige denn in der Praxis, noch nicht zu seinem Rechte gekommen ist. Er leidet immer noch unter dem Irrtum des Hermann Fink und des Coclicus, die ihn bekanntlich unter die Mathematiker gestellt haben. Die Österreichischen Denkmäler der Tonkunst haben sich darum durch den

Druck einer vollständigen Messe Dufays — die oben zitierte *) — ein Verdienst erworben. Nicht an den von Rochlitz mitgeteilten Bruchstücken, sondern erst an einer solchen ganzen Arbeit lassen sich Unterschiede in der Begabung und Leistungsfähigkeit erkennen. Da sieht Jedermann, daß die textreichen Sätze, das Gloria und Credo nämlich, die schwächeren sind, wie sie denn bis heute noch von allen Komponisten als die schwierigsten angesehen werden. Bei ihnen lag es am nächsten, mit äußeren Künsten nachzuhelfen. Dufay hat da einmal ein Gloria — »ad modum tubae« ist's betitelt — geschrieben **), in dem die zwei oberen Stimmen einen Kanon durchführen, Tenor uud Baß aber haben nur die beiden Töne c und g zu singen. Es ist technisch ein Seitenstück zu Josquins berühmten Kanon mit der »vox regis«, im Effekt aber ein Gesang mit Glockengeläute.

Die Trienter Handschriften, denen die Österreichischen Denkmäler die Dufayschen Stücke entnommen haben, enthalten noch sehr viele Messen des 15. Jahrhunderts, darunter neben Arbeiten von Dunstabe, Binchois und Ockeghem auch solche von ungenannten Komponisten. In letztere Kategorie hineinzublicken, hat ein großes Interesse. Denn sie bildet in der Regel die Folie zu den Meisterwerken und enthüllt Können und Methode des Durchschnitts. Es ist daher sehr willkommen, daß die genannten Denkmäler auch drei Messen aus dieser Klasse veröffentlichen ***). Sie haben alle drei als cantus firmus das im 15. Jahrhundert sehr beliebte Lied »O rosa bella«; die erste und zweite ist im dreistimmigen, die dritte, hiernach wohl die jüngere, im vierstimmigen Satz durchgeführt. Auch diese Messen schöpfen noch aus der melodisch reichen Vergangenheit, aber sie stehen in der Kunst, Maß zu halten, unendlich weit hinter

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Siebenter Jahrgang.

**) Ebenda veröffentlicht.

***) Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Elfter Jahrgang.

Dufay zurück. In diesem Stimmkolleg versteht niemand, sich unterzuordnen, die besten Gedanken werden durch die geschäftigen Begleitstimmen und ihre unruhige Harmonie meistens verdorben. Die dritte Messe wird außer nach dem Trienter Codex noch in einer zweiten, einem Modeneser Handschrift entnommenen Lesart mitgeteilt. In der ersten setzt die oberste Stimme das Kyrie mit:

Ky. ri . . . e

in der Modeneser mit:

Ky. ri . . . e

ein und so bis ans Ende des Agnus weiter. Vielleicht sang man die Melodie auch in Modena so, wie man sie in Trient schrieb. Daß aber die Trienter Handschrift die Existenz der später als »wesentliche Manieren« allgemein gebräuchlichen melodischen Improvisationen, aus denen der begleitete Sologesang mit hervorging, schon für das 15. Jahrhundert nachweist, ist wichtig.

Ockeghem.

Daß mit Ockeghem eine Verschiebung der Satztechnik zu Gunsten verwickelterer Nachahmungen und eifrigerer Ausnutzung von Themen und Motiven eintritt, ist unbestreitbar. Ockeghem bewegt sich in diesem Stilgebiet mit einem zuweilen dem Übermut nahen Selbstbewußtsein und Kraftgefühl und würde sich darüber gefreut haben, daß die Theoretiker seit Glarean immer wieder diese Seite seiner Kunst betont und mit Beispielen aus seinen Messen belegt haben. Sie ist aber trotzdem nicht die wesentliche und Josquin hätte die schöne »Deploration« auf den Tod Ockeghems nicht komponiert, wenn Ockeghem sich nicht tief in's Herz und in's Gemüt seiner Zeit eingesungen hätte. De Lange, auch Averkamp haben mit den Aufführungen Ockeghemscher Sätze die Gegenwart hierüber wiederholt belehrt. Leider ist noch keine vollständige Messe vou ihm neugedruckt.

Von Obrecht dagegen haben wir in der von der »Vereenigung usw.« begonnenen Gesamtausgabe der Werke dieses Meisters demnächst zwanzig Messen zu erwarten. Bisher liegt davon eine, die über »Fortuna

desperata«, in Partitur vor. Sie gerade ist wiederholt von Kennern unter jenen fünf Messen Obrechts hervorgehoben worden, die Petrucci im Jahre 1503 durch einen Stimmendruck auszeichnete. Noch heute kommt ihr eine große geschichtliche Bedeutung als Denkmal einer Übergangszeit zu. Sie weist deutlich mit einer Menge schön geschwungener, stimmungsmächtiger, klar und frei dahinziehender Melodien auf Dufay hin. Die schönsten stehen im Credo beim »Deum verum«, beim »confiteor«, dann im »Pleni sunt coeli« und im zweiten »Agnus Dei«. Der Sinn für die gewaltige poetische Wirkung der einzelnen Stimme äußert sich bei Obrecht zuweilen ganz originell. Eine Hauptstelle dieser Art ist das Osanna, wo der Tenor ganz unerwartet in den Akkord der anderen dreimal das in excelsis hineinruft. Mit der Schule Ockeghems hat sie die fugierenden Satzanfänge und eine Reihe von Kunststücken gemein, die ausnahmsweise sich auch einmal dem Barocken nähern. Das äußerste ist in dieser Beziehung im Benedictus getan, wo die Oberstimme des »qui venit in nomine Domini« siebenmal, immer von demselben Ton aus ansetzt. Das erstemal heißt es:

Obrecht.

, das zweitemal:

und so geht es allmählich die ganze Skala hinab in immer längeren Strecken, bis endlich das kleine f erreicht ist. Dazu kommen aber ganz neue Stilprinzipien; das wichtigste ist die Wirkung mit Kontrasten: Feierliche, breite Rythmen wechseln mit kurzen, lebhaften und ähnlich löst homophoner Vollklang des ganzen Chors häufig plötzlich einzeln singende Stimmen ab. Man trifft auch Steigerungen im Ausdruck durch das später so allgemein angewendete Mittel der Sequenz. Besonders schön wirkt hierdurch das »miserere« im zweiten Agnus Dei. Hier folgt auch der Steigerung der Gegensatz der Abtönung. Die Messe ist aber nicht bloß ein Denkmal der Zeit, sondern sie zeigt auch den besonderen Komponisten als eine durchaus selbständige, bedeutende und liebenswürdige Persönlichkeit.

Eine Neigung zur Überschwänglichkeit ist ihr markantester Zug. Aus ihr kommen die freudevollen Wiederholungen naiver Motive, die sich durch alle Sätze ziehen. Einer rechnerischen Kunst ganz fremd sind sie nur der Begeisterung und Kindlichkeit möglich. Im dritten Agnus Dei singt der zweite Tenor einundzwanzigmal hintereinander: und sonst nichts. Die Hauptschwäche Obrechts liegt in seiner Cadenzbildung. Die Wirkung der Messe scheitert aber hieran nicht. Schwierig wird sie durch die Besetzung. Der Alt, der ihre höchste Stimme bildet, ist ein Männeralt. Wir werden um solcher Werke willen die Kunst des Falsettierens wieder lernen müssen.

Von Dufay bis Obrecht ist die Vokalmesse wesentlich Solistenmesse, am besten mit einem Terzett, einem Quartett vollendeter Gesangskünstler, zu besetzen. Nach Obrecht wird sie allmähich Chormesse. Chor nicht im heutigen, sondern im Sinne des 16. Jahrhunderts verstanden. Zum vorläufigen Abschluß gelangt dieser Prozeß mit Josquin de Près. Er ist den modernen Chorvereinen bekannter. Mit seinem großen »Stabat mater« hat seiner Zeit Carl Riedel in Berlin und Dresden große Erfolge gehabt. Sie sind auch den beiden Messen »Pange lingua« und »l'homme armé«, den einzigen, welche bis jetzt im Neudruck vollständig vorliegen (Ambros, Gesch., 5. Bd. und Eitner, Publikationen usw., 6. Bd.), sicher. Bei den Kennern gelten sie als die bedeutendsten unter den ungefähr zwanzig Messen, welche von Josquin erhalten sind (alte Drucke: Petrucci, Petrejus) und bringen die eigentümlichen Züge des Meisters zu deutlicher Anschauung, dessen Kunst Dr. Martin Luther dem Lerchenschlag zu vergleichen pflegte, dem seine Zeit ohne weiteres jedes schöne Stück Musik, dessen Autor nicht genannt war, zuschrieb. Noch stärker als bei Obrecht treffen wir in diesen Messen jene herzliche Naivität, jene Neigung zum Genre und zur Naturidylle, die die Tonsetzer der Niederlande mit den Malern ihrer Heimat teilen. Im zweiten Kyrie und auch im

Josquin de Près.

Gloria von »Pange lingua« kommen wir an Stellen, wo die Musik plötzlich, wider den üblichen Brauch, sich auf einem freundlichen Motive festsetzt und in seligem Behagen die liebe Wendung, stehen bleibend, auf- und absteigend, wiederholt. Es wirkt wie ein Anklang von Wiegengesang und fernem Glockengeläute: Viele rührt diese trauliche Einmischung einfach menschlicher Poesie und erinnert sie an die vorraphaelischen Maler der heiligen Geschichte, die gelegentlich dem Christkind drollige und harmlose Kinderstreiche anzudichten pflegen. Daß aber ein solcher Abfall vom strengsten Stile mit sehr scharfen Augen angesehen und hart verdammt werden kann, lehrt ein Blick in den Artikel, welchen das englische Musiklexikon von Grove über »Maß« bringt. Diese freundlichen Episoden in den Messen Josquins sind doch etwas ganz anderes als die fröhliche Kirchenmusik Haydns. Es sind Äußerungen jenes »übersprudelnden Genies«, von dem Glarean spricht. Dann wirft aber Josquin in den munteren Fluß seiner Chorstimmen wieder Sätze von einer schauerlich erhabenen, ruhigen und dunklen Feierlichkeit, wie das »Incarnatus est« im Credo von »Pange lingua«[*]. Dieses »Incarnatus« ist im Zusammenhang zugleich ein Beispiel für die Meisterschaft, mit welcher Josquin die Mittel des Chores zu großen Wirkungen verwendet. Daß seine zweistimmigen und dreistimmigen Sätze z. B. in dem Agnus seiner Messe »l'homme armé« nicht immer formell vollendet sind, war schon dem 16. Jahrhundert klar. Aber der Eintritt seiner Chorregister wirft stets schlagende Lichter auf den Text. Die Messe »Pange lingua« kann noch dazu dienen, zu zeigen, wie die Tonsetzer jetzt den cantus firmus ergibiger ausnutzten. Der Anfang der Ritualmelodie der Hymne steht am Eingang aller Hauptsätze, melodisch und rythmisch jedesmal frei behandelt, von den vier Stimmen des Chores in

Pan - ge lin - gu glo - ri - o - sa

*) Für sich gedruckt auch bei Rochlitz.

Nachahmungen durchgeführt, ähnlich also, wie es schon Dufay, Ockeghem und Obrecht hielten. Aber Josquin verwendet die Nebenmotive eifriger und wirksamer als seine Vorgänger. Hier sind es die unter a und b eingezeichneten Melodieteile. Der Hymnus gibt somit der ganzen Messe ihre Signatur und einen hohen Grad geistiger Einheit.

Daß heute auch Musiker und Musikfreunde, ohne Spezialisten der Mensuralforschung zu sein, sich über die weitere Entwicklung der Niederländischen Messe ein Bild machen können, haben J. v. Maldeghem und H. Expert dadurch ermöglicht, daß sie in ihren Sammelwerken von P. de la Rue, J. Févin, J. Mouton, Ph. Rogier, Fr. Sale je eine, von Ant. Brümel, J. de Cleve je zwei, von Jacob de Kerle sechs und von Philipp de Monte acht vollständige Messen veröffentlichten. Die Lücke, die in dem allgemein zugänglichen Anschauungsmaterial zwischen Josquin und Lasso bestand, ist mit Hülfe dieser Steinchen nun einigermaßen passierbar, und von den sich bietenden Beobachtungen hat wenigstens ein Teil allgemeine Gültigkeit.

Josquins Auftreten brachte Unruhe in die Niederländische Kunst. Das melodische Prinzip ändert seinen Charakter und seine Stellung. Die Volksmusik drängt sich mit ihren kurzgeschürzten Weisen heran, die prächtigen langen Melodien werden seltener und wollen nicht mehr recht gelingen. Neben der melodischen versuchen es einzelne Tonsetzer mit der akkordischen Wirkung oder mit Ansätzen dazu. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts erfolgt dann die Reaktion: Rückkehr zur Polyphonie und da beginnt allerdings die Übertreibung, die mit Unrecht der ganzen Niederländischen Schule, auch der Zeit der Dufay, Obrecht, Josquin vorgeworfen wird.

Die Zusammenstellung der gemeinsam singenden Stimmen büßt an Übersichtlichkeit ein, alle möchten zu gleich Hauptstimmen sein. Die Unfähigkeit zur

*) A. J. v. Maldeghem: »Trésor Musical« und Henry Expert: »Maitres Musiciens de la Renaissance française«.

Unterordnung wächst mit der Zahl der verwendeten Stimmen. Man überladet namentlich die fünfstimmigen Sätze so mit kunstvollen Kombinationen, daß eine die andere erdrückt. Auch Themen und Motive, die zum erstenmal aufgestellt werden, die überhaupt wenig eindringlich sind, kommen sofort in Engführungen aller Stimmen und es wird allmählich zur Regel, daß die Komponisten ihre Einfälle in erster Linie auf die kontrapunktische Verwendbarkeit hin prüfen. Die Durchschnittskomposition des 16. Jahrhunderts wird wirklich und besonders in der Messe von einer Polyphonie beherrscht, die nicht auf das Konto der Renaissance, sondern auf das der Scholastik gehört. Die krankhafte, maßlose Sucht nach Tiefsinn charakterisiert sie.

Doch konnte dieser polyphone Überschwang sich auf die Dauer nicht allein behaupten. Vor allem ließen sich diejenigen neuen Klangphänomene und Ausdrucksmittel nicht abweisen, die sich mit Naturnotwendigkeit ergaben, sobald man mit mehr als drei Stimmen arbeitete: Gruppierung, Antiphonie, voller Akkordsatz. Schon die näheren Zeitgenossen Josquins bringen sie. J. Févin führt in der Messe über »Mente tota« mit Teilung und Sammlung der Chorgruppen ein System durch: Sopran und Alt beginnen, Tenor und Baß folgen, der vierstimmige Chor schließt die Abschnitte. Gar zu oft wiederholt, wie im Gloria, wirkt dieses Verfahren mechanisch, maßvoll angewendet belebt es Geist und Form. Auch im gleichzeitigen Chorlied ist paarweises Ablösen und Zusammengehen der Stimmen beliebt. Brümel greift in die alte Zeit der Faux bourdons damit zurück, daß er ganze Textzeilen schlicht auf den Akkord hin deklamiert, genau so wie es in der gleichzeitigen Motettenpassion und wie es in der Psalmenkomposition noch später üblich ist.

Zu einer Umbildung des Niederländischen Stils von innen heraus führten allerdings diese Neubildungen nicht, seine Herrschaft wurde von außen her gebrochen durch die Venetianische Schule Willaerts und ihren sinnlich zwingenden Effekt der Wechselchöre. Daß die alte

Polyphonie zeitweilig bereit war vor dieser neuen Kunst gänzlich abzudanken, zeigt sehr interessant die Messe

F. Sale.

»Exultandi tempus« von Fr. Sale, die gegen 1589 in Hall (bei Innsbruck) geschrieben worden ist. Darin ist nur das Christe eleison Niederländisch, den übrigen Text trageu zwei Chöre antiphonisch, vier zu vier oder sechs zu sechs Takten wechselnd, an den Hauptstellen zusammentretend, vor. Liedergeist beherrscht die Melodik, die Harmonie bewegt sich im einfachen akkordischen Satz. Weil aber in Hall die Gesangkräfte nicht zur Bildung zweier ebenbürtiger fünf- und sechsstimmiger Chöre ausreichten, besetzt Sale den ersten nur mit drei oder vier Solisten, die mit Orgelbegleitung singen. Wieder einmal ein Stück Vorgeschichte von Monodie und Generalbaß! Das Prinzip der niederländischen Polyphonie vollständig fallen zu lassen, hinderten zwei Tatsachen: Die natürliche Berechtigung, die es für jede Art von Mehrstimmigkeit immer wieder erweist und die ausgezeichneten Leistungen, welche die Schule auch noch in der nach Josquin beginnenden Übergangszeit hervorgebracht hatte.

A. Brümel.

Solche Meistersätze sind in Brümels Unbenannter Messe das Gloria, das Credo und das Osanna. Allerdings wird in ihrem Kolorit, in der äußerlichen Malerei einzelner Wortbegriffe, die Berechnung bemerkbar, aber im Ganzen sind diese Kompositionen Produkte einer feurigen Empfindung, die unwillkürlich originell gestaltet. Die zuweilen, namentlich an Hauptschlüssen, echoartig gedachten Wiederholungen gelungener Stellen zeigen das im kleinen; die Wirkung im großen beruht auf der Energie, mit der Brümel besondre bedeutende Motive dem Hörer einprägt und auf der Einheitlichkeit des technischen Materials. Im Credo ist sie am gewaltigsten: ein kurzer, freudiger Tonspruch durchklingt die verschiedensten Vorstellungen.

In Brümels Messe »de Beata virgine« ist der Schlußteil vom Sanktus ab für Aufführungen im geistlichen Konzert durch sofort und allgemein verständliche Schönheit sehr geeignet. Das ist eine Musik im Munde seliger Engel

gedacht. Sie schweben im Chore daher, sie teilen sich und vereinen sich wieder. Sie schwelgen in schwärmerischen, überschwänglichen Melodien, die an Dufay erinnern, aber die alte Form der bicinia ist durcheinen neuen, Sequenz und Steigerung reichlich verwendenden Periodenbau verjüngt. Auch die vorderen Sätze dieser Messe sind dadurch ausgezeichnet, daß sie bei kunstvollster Technik übersichtlich bleiben. Das ganze Werk gehört zur besten niederländischen Kunst. Die »Ave Maria«-Messe P. de la Rue's bereichert das heutige Bild der Zeit Josquins nach einer andern Richtung. Sie weist besonders deutlich auf den Einfluß hin, den die Volksmusik auf die geistliche Komposition nahm. Er äußert sich hier architektonisch in den liedmäßigen Wiederholungen kleiner Abschnitte, in dem Festhalten plastischer gewinnender Motive, noch mehr aber melodisch und rythmisch in der Hinneigung zu großen ungewöhnlichen Intervallen und zu symmetrischen Taktformen. Das Gloria hat zeitweilig die Entschiedenheit eines Marsches. Dabei läßt dela Rue keinen Zweifel darüber, daß er die hohe Kunst versteht; aber er bringt auch die schwierigsten Nachahmungen zu klarer Wirkung und erfindet originell.

P. de la Rue.

J. Févins Messe über »Mente tota«, deren Neuerungen in der Stimmführung schon erwähnt wurden, zeigt diese volkstümliche Richtung ebenfalls, am stärksten in den zweistimmigen Abschnitten. Themen wie: sind da die Regel und auch die Nachahmungen steuern kurz und gut: auf einfachste Verständlichkeit hin. Da ist wirklich Renaissancegeist, da ist die Nähe Josquins zu spüren und da beginnt der naive Kirchenton, zu dem sich mit Händel und Bach das Deutschland des 18. Jahrhunderts bekennt. Wie bei Brümel ist auch an der Architektur Févins die Sequenz stark beteiligt.

J. Févin.

Aus J. Moutons Messe »Alma Redemptoris« wäre den Chören besonders das Agnus Dei zu empfehlen. Es

J. Mouton.

bringt den Text nach dem Brauch des 16. Jahrhunderts in drei selbständig durchgeführten Sätzen. Der erste beginnt mit der Musik des ersten Kyrie als voller Chor, der zweite ist Duett, der dritte ein Chorlied von wunderschöner Einfachheit, auch in den Nachahmungen lebendig und auf jene ruhige Andacht abgestimmt, die der Vorzug glaubenssichrer Zeiten und Seelen bleibt. Vielleicht wirkt dieses Agnus noch ergreifender, wenn man ihm das Kyrie, das Gloria oder das Credo der Messe vorausgehen läßt. Denn in diesen Sätzen zeigt Mouton heißes Blut, drängt und stürmt vorwärts, immer auf kurze mächtige Kontraste hin. Am bedeutendsten wirkt seine wildkräftige Natur im Kyrie. Da wartet er mit dem demütigen kleinlauten Grundton, den der Text voraussetzt, bis zu den letzten Akkorden.

J. de Cleve.

Zu den schwierigeren Proben niederländischer Kunst gehören die beiden Messen J. de Cleves. Die über »Dum transisset« kommt dem Hörer noch etwas durch glückliche Motive und durch Festhalten an wenigen entgegen, die andere aber über »Tribulatio et angustia« ist ein Paradigma für die Exzesse der Reaktion. Der Grundsatz »Omnes ex una« ist die Seele dieses Kunstwerks; man freut sich, wenn wenigstens einmal ein zwei- oder dreistimmiger Satz kommt.

Ph. Rogier.

Viel eingänglicher ist Ph. Rogiers Messe über »Justa stirps Jesse«. Sie bleibt trotz schwerer Künste meist frisch und übersichtlich, weil Rogier seine eignen Einfälle ganz hinter den cantus firmus versteckt und dessen schönste Wendungen immer vorklingen läßt.

Wie unendlich viel wissenschaftlich noch für Aufhellung der niederländischen Periode zu tun bleibt, zeigt sich wieder daran, daß der bedeutendste unter den von Maldeghem vorgestellten Komponisten bisher deshalb so gut wie unbekannt war, weil ihn Glarean nicht kennt. Nur Proske hat ihn mit zwei kleinen Motettensätzen berücksichtigt, auch bessre Handbücher, wie das von A. von Dommer nennen ihn nicht; unter den neueren Lexikographen tritt allein Fétis auf Grund von Notenbekanntschaft

J. de Kerle.

warm für ihn ein. Es ist Jacob de Kerle, ein Künstler, dessen Wert dem Josquins wenig nachsteht. Nur liegt er im Stil nicht so offen zutage. Die Originalität seiner Einfälle ist geringer, sorglose Keckheit ist ihm ganz fremd. Mit großen Melodien in Dufays Art ist er ebenso sparsam wie mit vollem Chorklang, er sucht sinnliche Wirkungen nirgends auf und hält sich in der Motivbildung, in Modulationen und Kadenzen in der Regel im engen Kreise und ans Übliche. In der Regel! Um so gewaltiger wirkt er mit den Ausnahmen und fast jeder Satz seiner Messen enthält solche. Vor allem lassen sie de Kerle als einen Deklamator bewundern, der mit kurzen, einfachen Wendungen eigne Bilder hinstellt. Das gewaltigste Beispiel von Inspirationsstärke enthält die fünfstimmige Messe über: »Resurrexit Pastor bonus« im Credo beim »Incarnatus est«. Schon die Feierlichkeit, mit der bei diesem Einsatz die Homophonie wirkt, ist außerordentlich, noch eindrucksvoller ist die Ausprägung der beiden Wunder: der unbefleckten Empfängnis (ex Maria virgine) und der Menschwerdung des Gottessohnes (homo factus est). An der ersten Stelle bricht die Musik den Schluß mit einer Generalpause ab, an der zweiten weicht sie in fremde Harmonie, wie ins Reich des Unbegreiflichen aus und in ihr singt Stimme nach Stimme ergriffen und dankvoll: »Homo factus est«. So wie hier ist de Kerle überall ein Virtuos der kleinen Mittel. Wenn er in der Motivbildung weite Intervalle verwendet, wenn er die Perioden aus häufigeren Wiederholungen desselben Motivs in denselben Stimmen aufbaut, wenn er die Methode des Zusammenklangs wechselt — stets haben diese Kleinigkeiten viel für den Ausdruck zu bedeuten. Immer unterscheiden sich die Abschnitte, die längern Sätze und die ganzen Teile der Messen in der Stimmung klar voneinander, ja auch die einzelnen Messen prägen sich deutlich durch einen besonderen Grundcharakter ein. Seine vierstimmige Messe über ut re mi fa sol la von 1562, eine der reichsten und geistig bedeutendsten Fantasien, die über die Skala geschrieben worden sind, ist erregt, die

über »Lauda Sion Salvatorem« herb und wie bei ihnen, drängt sich für jede weitere ein kurzes bezeichnendes Stichwort auf.

Und doch ist mit all diesem Lob die Hauptseite der Kunst de Kerles noch kaum berührt. Sie liegt in der Reinheit, in der bei ihm das Wesen der niederländischen Polyphonie erscheint. Auch er kennt und verwendet die Monaden und Dyaden, die dreißigerlei Arten von Kanons und beherrscht alle die verschlungenen Wege der Nachahmungen, auf denen seine Landsleute und Zeitgenossen zuhause sind. Aber er ist nie zügellos und ausgelassen, sondern immer ein Muster im Maßhalten. Vom Standpunkte des kontrapunktischen Technikers kann man häufig genug bedauern, daß die nachkommenden Stimmen den führenden nur auf eine kurze Strecke folgen: vom ästhetischen aus liegt in dieser Beschränkung die Größe de Kerles. Leicht zu genießen ist er deshalb noch lange nicht, er machts den Hörern sogar schwerer als Josquin, weil die homophonen und die klanglich einschlagenden Episoden bei ihm seltener sind. Er setzt in noch höherem Grade als seine Vorgänger und Nebenmänner Verständnis für das Nachsingen, für das Verweben und Verstellen einfach sinniger Motive und Themen voraus. Er bedeutet einen Höhepunkt dieser Kunst, überschreitet aber nie die Linie, bei der die Künstelei beginnt und ist deshalb mehr als andre geeignet in der Gegenwart eine Schule zu vertreten, die zur Vertiefung musikalischen Empfindens außerordentlich viel beigetragen hat.

Auch bei de Kerle wird die Aufführung ganzer Messen nur in Ausnahmsfällen statthaft sein. Wohl aber sollten auf Bildung bedachte Gesanginstitute Teile aus solchen in ihre ständigen Aufgaben einziehen. Da empfehlen sich außer den bereits genannten Bruchstücken besonders noch Gloria und Credo der Messe über »ut re mi«, Kyrie und Osanna aus der über »Beate virgine«, das Gloria aus der über »Resurrexit Pastor«. Einen äußern Eindruck hat man immer sicher, wenn man zu einem

Satz aus einem der vordren Teile des Ordinariums das Agnus Dei fügt. Denn im Agnus treten wie bei den Messenkomponisten des 16. Jahrhunderts gewöhnlich neue Stimmen hinzu. Kleine, auserlesene Männerchöre seien auf die Messe »Regina coeli« verwiesen.

J. de Kerle steht außerhalb der Sphäre Josquins. Er ist von ihrer Volksfreundlichkeit, aber auch von dem Wirrwarr, der ihr folgte, unberührt geblieben und hat als maßvoller, aristokratischer Vertreter späterer niederländischer Kunst kaum seines gleichen. Auch der berühmte Philipp de Monte erreicht diese Vornehmheit und Abgeklärtheit nur ausnahmsweise. Die Mehrzahl seiner Messen kultiviert in der Stimmführung die Kunstfertigkeit auf Kosten von Eindruck und Ausdruck. das Ohr müht sich meistens mit einem gleichmäßig dicken, aus langen Themen entwickelnten Satz ab, die nach den ersten Tönen schon in drei-, vier- und fünffache Engführungen verschlungen werden. Das ist der Stil, der die Messe über »Quomodo dilexi«, auch die »ad modulum: Benedicta est« beherrscht. Nur ist er in letzterer durch das überall durchklingende freundliche Grundmotiv: gemildert. Hauptbeispiele dieser papierenen Polyphonie bietet die Messe »Emitte Domine«. Ihr »Qui tollis usw.« beginnt:

Ph. de Monte.

Qui tol . lis pec . cata mun.di. mi . se.rere no . bis Qui etc

Qui tol.lis pecca.ta mun . . di, mi . se.re . re no . .

Qui tol . lis pec.cata mun . di, mi . . se.re . . re no.

Qui tol.lis, qui tollis pec . cata mun.di, mi.se.re . re no.

Qui tol . lis peccata mundi,mi.se . re.re no.

Auf der andern Seite überzeugt aber auch gerade dieses Werk vollständig von der Größe de Montes. Einmal durch außergewöhnlich gewaltige, zum andern durch elementar einfache Stellen herzlichen innigen Ausdrucks. Das Credo ist der Satz, in dem der Komponist den ganzen Reichtum seiner Natur ausbreitet, die höchste Kraft der Empfindung und Fantasie an der Stelle »Et in unum Dominum«, die äußerste Zartheit beim »Deum verum de Deo vero«. Noch stärker als die große vielseitige Begabung spricht aus der Musik de Montes ein romantischer Geist, derselbe, den wir auch aus Lassos Werken hören, den wir verhüllter auch in den Bildern Dürers und andrer Reformationszeugen sehen, der in allen innerlich erregten Zeiten wiederkehrt. Kein Wunder darum, daß de Monte und Lasso sich auch in den äußeren Mitteln begegnen. Romantisch ist bei de Monte die reiche Modulation, die Wiederholung derselben Worte im entgegengesetzten Sinn, das plötzliche Wechseln und Umschlagen von Stimmung und Kolorit, das unvermittelte Nebeneinander von hell und dunkel; romantisch sind die Trugschlüsse, die raschen Übergänge von Moll nach Dur, von polyphoner und homophoner Stimmführung, die überraschenden akkordischen Akzente. Durch alle diese Einzelheiten wirken de Montes Messen ausgeprägt germanisch und eben dadurch kommen sie dem modernen Empfinden entgegen. Die Probe darauf zu machen, würde sich am meisten das Incarnatus est und das Agnus Dei der eben erwähnten Messe über »Emitte Domine«, das Kyrie und das Agnus Dei aus »Si ambulavero«, das Gloria und das Crucifixus aus der Messe »Confiteor tibi« eignen.

Orlando di Lasso.

Für Orlando di Lasso selbst, mit dem die Niederländer als selbständige Schule verschwinden, sind wir augenblicklich noch in der Hauptsache auf die »Musica divina« Proskes und auf Commers »Operum Batavorum Collectio« angewiesen.

Orlandos Werke, unter welchen die Magnificats und die Bußpsalmen am höchsten stehen, sind die Spitzen gereinigter und neugetränkter niederländischer Kunst.

Wenn erst die soeben (ebenfalls von Breitkopf & Härtel) in Angriff genommene von A. Sandberger redigierte kolossale Gesamtausgabe seiner Kompositionen vorliegt, wird des Staunens über die Vielseitigkeit, den Reichtum und die fast schroffe Originalität dieser Künstlernatur kein Ende sein. Namentlich in der weltlichen Vokalmusik wird es Überraschungen genug geben. In seinen Messen jedoch ist er, der technisch vielseitig und frei über die Stilarten aller Schulen schaltet, geistig außerordentlich ungleich und oft zur Bequemlichkeit geneigt. Die Erfahrung, daß unter den Meisterwerken der Vokalperiode, besonders unter den Messen, auch viele handwerksmäßige Arbeiten unterlaufen, bleibt uns auch in den Messen Orlandos nicht erspart. Er pflegt allzuhäufig den trägen Stil der sogenannten »missae familiares«, und auf solche Unterlagen gestützt, mag Baini, Palestrinas Biograph, dazu gekommen sein, den genialen Orlando als »arm an schönen Gedanken, ohne Seele, ohne Feuer« abzutun. Seine vierstimmige Messe octavi toni (im 1. Bd. d. »M. d.«) ist in ihren ersten drei Sätzen ein solcher dürftiger Mißwachs: kunstlos in der Form, leblos: alle vier Stimmen immer Note gegen Note hindeklamiert, im Ausdruck auf das Allernotwendigste beschränkt, nur hier und da an Stellen wie »Domine Jesu Christe« und »et homo factus est« von dem Blitze einer großen Fantasie durchleuchtet. Erst von dem Sanctus an, in welchem die Stimmen auf Senflschen Leitern nebeneinander hinauf- und hinuntergleiten, verrät dieses Werk seinen Meister. Bedeutender ist die Messe über »Puisque j'ai perdu«, und das bedeutendste Stück, welches die Proskesche Sammlung von Messen Orlandos bringt, die über das Thema: »Qual donna attende usw.« (fünfstimmig). Aus den von Commer veröffentlichten Messen Orlandos werden ungefähr sechs regelmäßiger gesungen, an erster Stelle: »Credidi«, »Doulce memoir«, »Il me suffit«, »Je ne mange«.

Lassos Stil weist auf neue nationale Schulen hin, die von den Niederländern ausgehend im Laufe des

16. Jahrhunderts zu selbständiger Bedeutung gelangten. Zu ihnen gehört auch eine deutsche, deren Hauptvertreter Adam von Fulda, A. Agricola, Heinrich Finck und Ludwig Senfl sind. Heinrich Isaak steht ihr ebenfalls nahe, obwohl ihn die neuesten Forschungen als gebürtigen Niederländer zeigen. Was diese Schule in der Messe geleistet hat, werden binnen kurzem die Publikationen der deutschen und österreichischen Denkmäler weiteren Kreisen ersichtlichmachen. Bisher haben die Neudrucke davon ebensowenig mitgeteilt, wie von der früheren Messenkomposition der italienischen Schulen, welche der Herrschaft der Niederländer ein Ende machten. Nur die von Goudimel begründete römische Schule war von jeher in den Sammelwerken mit Messen G. P. da Palestrinas reicher vertreten, und seit zehn Jahren liegen sie in der von X. F. Haberl durchgeführten Gesamtausgabe dieses größten römischen Meisters vollständig in Partiturform vor.

P. G. da Palestrina.

Aus alten Bibliotheksverzeichnissen ergibt sich, daß Palestrinas Werke in Deutschland sich weit weniger einbürgerten, als die der venetianischen Hauptkomponisten. In Italien dagegen würdigte man sie sofort in ihrer vollen Bedeutung. Mit Ausnahme von zweien wurden alle Messen Palestrinas zu seinen Lebzeiten (13 Bücher in Stimmen) gedruckt und einzelne Lieblingswerke aller Kirchenchöre. Unter ihnen nimmt die schon erwähnte Messe »Assumpta est Maria« die erste Stelle ein. Diese herrliche, von Raphaelscher Milde, Lieblichkeit und Klarheit erfüllte Komposition vereinigt stilistische Vorzüge — Baini, der das Schaffen P.s in nicht weniger als zehn Stilperioden zerlegt, weist die »Assumpta est« der achten zu — verschiedener Meisterwerke P.s in sich: die Lebendigkeit des Ausdrucks, welche das »Hohelied« auszeichnet, und die Großartigkeit und Einfachheit der Farbengebung, welche der berühmten Preismesse »Papae Marcelli« eigen ist. Baini, der langjährige Direktor der päpstlichen Kapelle, erzählt, daß das Werk, welches bei Mariä Himmelfahrt 1585 zum erstenmal zum Gehör kam, allemal, so oft er es bei dem gleichen Feste selbst wieder

zur Aufführung brachte, unter ununterrichteten Zuhörern die Nachfrage nach dem Komponisten rege machte. Es bleibt immer unverwüstlich frisch und neu. Einen Teil dieser unversieglichen Jugendkraft dankt es dem eignen musikalischen Grundgehalt seiner Leitmelodie, der schönen lebendigen Antiphone: »Assumpta est«, derselben Melodie, welche auch Mendelssohn zu der anmutigen Motette: »Laudate pueri« (für die Nonnen zu St. Trinità de' Monti geschrieben) benutzt hat. Neben dieser Messe stehen als gleichberühmt und durch die Bewunderung der Zeitgenossen ausgezeichnet die Missa »Papae Marcelli« vom Jahre 1565, die Missa »super voces musicales« vom Jahre 1562 und »Ecce Johannes« (zwischen 1585 und 1590 entstanden). Die Missa »Papae Marcelli«, die dritte von drei Werken, welche Palestrina auf Veranlassung der zur Abstellung von Mißbräuchen in der Kirchenmusik vom Trienter Konzil eingesetzten Kommission verfaßte, gehört in ihrem Gedankenfluge zu den bescheideneren Messen des Tonsetzers. Mit Ausnahme des Kyrie, welches in klarer Weise dem nachahmenden Stil der Niederländer folgt, wiegt in ihren sämtlichen Sätzen eine ähnlich einfach deklamatorische Behandlung der Worte vor, wie wir sie in einem anderen, wohl dem bekanntesten Hauptwerke des Meisters finden: seinem »Stabat mater«. Nur die mit wenigen Stimmen besetzten kürzeren Zwischensätze (»Crucifixus« und »Benedictus«) greifen melodisch weiter aus. Aber diese thematische Zurückhaltung läßt die Überlegenheit, mit welcher Palestrina von dieser Messe ab ein altes stilistisches Mittel verwendet, um so wirksamer und mächtiger hervortreten. Es ist der Klangwechsel und die Gruppierung der Chorstimmen. Durch sie erhalten die Tonbilder der Messe eine Schärfe des Umrisses, wie sie kaum vorher gekannt war; die Deutlichkeit mit welcher die Worte in dem einfach deklamierenden Stile hörbar waren, ließ den Meßtext selbst eindringlicher als je zum Gemüt dringen und umgab das ganze Werk mit dem Schimmer eines feierlichen Ernstes. Die Gruppierung der Stimmen zu antiphonierenden

Teilchören war ja vor der Missa Marcelli längst bekannt, aber neu war diese virtuose Handhabung. In der Missa »super voces musicales«, die den Improperien vom Jahre 1560 als das zeitlich nächste Hauptwerk folgte, ist es ein Chor von vier hohen das »Crucifixus« singenden Stimmen, der mit seinem seraphischen Klang das Entzücken des Papstes und der Kardinäle bildete. Dieses »Crucifixus«, neben welchem die anderen Sätze mit bedeutenden Gedanken und mannigfaltiger sinnlicher Wirkung als gleich fesselnd stehen, war die Hauptveranlassung mit, daß Palestrina den erwähnten Reformauftrag erhielt. Als gleichbedeutend mit diesen genannten Hauptmessen P.s ist vor allem noch die Messe »l'homme armé« aus der Ausgabe von 1570 (im zwölften Band der Gesamtausgabe mitgeteilt) zu nennen. Bedeutend sind wohl alle Messen dieses Meisters: eine Fülle heiliger Klänge, das höchste Ideal kirchlicher Tonkunst! In Italien ist dieser Tatsache jederzeit Rechnung getragen worden. Palestrina war und blieb der populärste Kirchenmusiker. In Florenz hört Burney tagtäglich Palestrina, in Rom beherrschte er noch anfangs des 19. Jahrhunderts auch die Hausmusik. Allwöchentlich werden bei Frau von Bunsen von päpstlichen Kapellsängern Palestrinasche Messen und wie in der alten Zeit in kleiner Besetzung aufgeführt. Die Zahl der von ihm heute in den katholischen Kirchenchören gesungenen Messen ist verhältnismäßig bedeutend. Es sind außer den durch Proske eingeführten folgende: »Tu es Petrus«, Ecce ego Joannes«, »Alma redemptoris«, »Viri Galilaei«, »O magnum mysterium«, »O admirabile commercium«, »O sacrum convivium«, »Beatus Laurentius«, ferner die durch die abfällige Kritik Sixtus V. bedeutungsvoll gewordene »Tu es pastor ovium«, sowie die die zwei vierstimmigen Messen »sine nomine« und »Quem dicunt homines«. Das geistliche Konzert der Gegenwart arbeitet mit einem sehr kleinen Palestrinarepertoir, die Männerchöre beschränken sich fast ganz auf: »O bone Jesu«. Sie seien auf das »Pleni sunt« in der Messe: »Ecce sacerdos«, in »Virtido magna«, in »Ad coenam agni«, in

»Ad fugam«, auf die Crucifixussätze in »O regem coeli« und in »Spem in alium«, auf das Benedictus in der »Missa de feria«, in der Messe »Iste confessor« hingewiesen.

Ähnlich wie 200 Jahre später in der neapolitanischen, ragen in der römischen Schule spanische durch Ignaz von Loyola nach der ewigen Stadt gezogene Musiker hervor. Unter ihnen ist Tomas Luis de Victoria, als Messenkomponist bereits durch Proskes »Musica divina« reichlicher bedacht, heute mit zehn vier- und fünfstimmigen Messen vertreten, die den zweiten Band der von Ph. Pedrell redigierten Gesamtausgabe der Werke Victorias bilden. Weitere mit mehr Stimmen und wohl auch Messen von Morales und Guerero werden folgen. Die von Victoria vorgelegten gehören zu den bedeutendsten Leistungen der Vokalmesse überhaupt und stehen den Arbeiten Palestrinas im Gehalt nicht nach. Die Unterschiede beider Meister sind teils nationalen, teils persönlichen Ursprungs. Dem Palestrina, welcher das weiche, liebenswürdige, anmutige, klare Wesen italienischer Kunst in einer besonders reichen und für die sinnliche Wirkung äußerst begabten Individualität zeigt, steht Victoria als die männliche Natur gegenüber. Die knappe Behandlung der Kyriesätze, die scharfe Gegensätzlichkeit, in denen er den Text des Christe zu dem Hauptsatz stellt, läßt das sofort deutlich merken. Der Spanier liebt tiefe Lagen, dunkle Modulationen, breite und verschlungene Kadenzen; aus der Form und aus der Seele seiner Messenkomposition spricht der ungewöhnliche Ernst, mit dem er den Text überdenkt. Keine seiner Einzelheiten übergeht er, aber er bringt sie streng und ganz schlicht zum Ausdruck. Seine Hauptstärke liegt in einer gehaltvollen Melodik, deren Eigenheit darin besteht, daß sie oft ganz plötzlich die Wärme zur Glut steigert. Außer in der Art der Begabung unterscheidet sich Victoria aber auch durch die Schule von Palestrina. Er wurzelt viel tiefer in niederländischen Boden. Vom Jahre 1583 ab wendet er sich allerdings der Homophonie mehr zu, bleibt aber in diesem

L. de Victoria.

Stil mit dem Sinn für das Kolorit hinter Palestrina zurück. Victorias Messen sind darum mehr für die Kenner, als für die Menge, alle aber reich an Stellen von unmittelbarer Wirkung, einzelne auch des Gesamteindrucks sicher. Aus der letzten Klasse wäre die vierstimmige Messe über »Ave Maria Stella« mit ihrer Choralfeierlichkeit, die über »O quam gloriosum«, eine der frischsten und erfindungsreichsten Arbeiten des Komponisten, ferner die durch Weichheit und Mannigfaltigkeit ausgezeichnete fünfstimmige Messe: »Trahe me« und die (von Proske gebrachte) sechsstimmige kraft- und klangvolle Messe: »Vidi speciosam« nachzusehen. Das hervorragendste Beispiel für die Behandlung einzelner Stellen dürfte das Gloria der Messe: »Simile est regnum coelorum« sein. Wie Victoria da im »Qui tollis« die Bitten »Miserere« und »Suscipe usw.« zur einschneidendsten Wirkung einfach dadurch bringt, daß er sie dem Sopran vorbehält, das genügt um darüber aufzuklären, daß man es mit einem außerordentlichen Meister zu tun hat. Unter den weiteren Musterstücken sei auf das Sanctus in »de beata Maria« aufmerksam gemacht. Ohne weitere Wahl wird man sich mit jedem beliebigen Agnus Dei von Victorias Bedeutung überzeugen können, am stärksten mit dem aus »Simile est regnum«.

Im übrigen ist auch die römische Schule mit Neudrucken von Messen nur ungenügend vertreten. Proske bringt noch eine schöne, kunstreiche Arbeit »super voces musicales« des im vorhergehenden Kapitel als Passionskomponist erwähnten Fr. Suriano. Als Beispiel dessen, was sich auf einem technisch so schwierigen Grunde an eigentümlicher Poesie entwickeln läßt, sind besonders das Sanctus und noch mehr der mit dem Motto: »Justitia et pax osculatae sunt« bezeichnete, in Gegenbewegung gehaltene Kanon des Agnus beachtenswert. Eine für die Zeit der Entstehung ganz seltene Kühnheit bringt der Schluß des Gloria in dem gegen die F dur- und D dur-Harmonie anliegenden g des 1. Soprans.

F. Suriano.

F. Anerio, der Nachfolger Palestrinas im Amte, ist mit

F. Anerio.

einer Messe »sine nomine« vertreten, welche im Stile der frührömischen Schule gehalten ist.

Alle italienischen und sonstigen Schulen wurden gegen das Ende des 16. Jahrhunderts von der venetianischen an Einfluß übertroffen. Sie brachte auf drei Generationen die Führung in geistlicher und weltlicher Musik an sich und machte Oberitalien zum Herd aller jener Neuerungen, auf denen Chor- und selbständige Instrumentalmusik, auf denen die ganze moderne Tonkunst ruht. Ihre erste Tat war die prinzipielle Steigerung der Mehrstimmigkeit und die Ausbildung einer Chororantiphonie größten Stils. Dazu hatten frühere Zeiten und andere Länder schon angesetzt: wir hören von einer sechsunddreißigstimmigen Motette Ockeghems und von Kompositionen für vier Chöre, die in Spanien um die Mitte des 16. Jahrhunderts geschrieben wurden, wir besitzen von englischen um dieselbe Zeit geschriebnen Monstrechören ein Hauptstück, Thomas Tallis vierzigstimmige Motette: »Spem in alium« im Neudruck. Durch die Venetianer wurden solche Versuche allmählich zur Norm für den festlichen Chorstil und insbesondere in der Messe. Daß die niederländische Art der Polyphonie zunächst auch in Venedig weiter gepflegt wurde, ergibt sich aus den in Proskes »Musica divina« enthaltenen kurzen Messen Andrea Gabrielis, ebenso wie aus denen Giovanni Croces*), frischen, klaren zur satzweisen Konzertverwendung wohl geeigneten Kompositionen. Die des Neudrucks noch harrenden Messen des J. Gallus gehören in dieselbe Kategorie und ebenso die Leo Haßlers, der bekanntlich Andreas Schüler war. Zur größeren Hälfte bereits durch Neudrucke von Proske und Genossen seit längerer Zeit allgemeiner zugänglich, sind sie jüngst sämtlich veröffentlicht worden**) und haben dadurch eine Auszeichnung erfahren, die ihnen wohl gebührt. Hier

A. Gabrieli. **G. Croce.** **J. Gallus.**

*) In autographierten Partituren von F. X. Haberl veröffentlicht.

**) Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. VII.

L. Haßler. vereinigen sich Reichtum und Schlichtheit der Form, Adel und Gemeinverständlichkeit der Gedanken, alte und neue Zeit ungewöhnlich frei und innig. Stärker als die Gemeinsamkeit ist zwischen Andrea Gabrieli und Haßler die Verschiedenheit. Es klingt nicht bloß der deutsche Liederton herzhaft in den Messen des Jüngern mit, sondern er ist auch viel ungebundener im Stil. Wie später Haydn in der Symphonie, so verschmilzt Haßler in der Vokalmesse die Eigenheiten verschiedener Schulen zu einem neuen Organismus. Man kann, ohne gewaltsam zu werden, mit vier Stimmen nicht mannigfaltiger und wirkungsvoller schreiben, als er es tut. Das ist ein Punkt mehr, der seine Messensätze für das Konzert empfiehlt. Das Sanctus aus »Dixit Maria«, das Gloria aus der ersten Messe sine nomine, auch das Credo, ja so ziemlich alle Sätze aller Messen wären geeignet. Es ist ein Unrecht, auszulesen, wo überall Charakter, Fantasie, Fülle der Empfindung und Originalität des Ausdrucks so außerordentlich sind. Venetianisch zweichörig ist nur die letzte Messe.

C. Monteverdi. Auch die nur in alten Stimmendrucken vorliegenden Messen Monteverdis sind in ihrer rücksichtslosen motivischen Konsequenz ganz Niederländisch. Erst von

G. Gabrieli. Giovanni Gabrieli ab wird die Auftürmung von Stimmen, die Menge getrennter Chorscharen häufiger und verbreitet sich über andere Länder. Im 17. Jahrhundert erreicht der Stil wahrscheinlich mit Orazio Benevolis Salzburger Messe von 1628 seinen Gipfel. Die Österreichischen Denkmäler haben dieses Werk, das mit dreiundfünfzig Stimmen arbeitet, jüngst veröffentlicht*), und damit jedermann eine bequeme Bekanntschaft mit dieser erstaunlichen Meßkunst, die bisher nur mit bescheidenen Proben in Rochlitz und anderen Neudrucken vertreten war, ermöglicht. Von der kontrapunktisch technischen Seite betrachtet, sehen derartige Leistungen allerdings größer aus, als sie sind. In Wirklichkeit haben wir es bei Benevoli mit einem zweichörigen Werke zu tun, bei

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. X.

O. Benevoli.

dem jeder Chor aus acht Singstimmen und einem Orchester von Streichern, Bläsern und Orgel besteht. Diese Masse wird in einem vorwiegend vierstimmigen, jedenfalls immer so einfachen Satze geführt, daß sich jeder Vergleich mit den Niederländern oder auch nur mit Seb. Bach verbietet. Der künstlerische Schwerpunkt der Komposition liegt nicht in der meisterhaften Verkettung verschiedener Gedanken, sondern im Klang und im Kolorit. Durch die Teilung der Chöre in kleine und kleinste Gruppen, durch ihren Wechsel, durch ihre variationenreiche Zusammenführung, durch die beständige Ausnutzung räumlicher Wirkung — ein Darstellungsmittel, das die heutige Musik gar nicht mehr kennt — ist Benevoli originell und mächtig. Die Kirchenhalle ist als ein Ausschnitt des Weltalls gedacht; jedes Stückchen Gotteswort, das in ihr ertönt, wird wie von Engeln nach allen Enden getragen, erweckt aus allen Richtungen, aus Höhen und Tiefen geheimnisvollen Wiederhall. Auf dieses unablässige Wiederklingen und Nachklingen, auf die Verständlichkeit im verschlungensten und fernsten Echo ist alle Erfindung gerichtet. Vor allem ist der Charakter der Motive darauf berechnet; sie nähern sich in äußerster Schlichtheit Naturlauten und Signalen und vertreten in ihrer Einfachheit zugleich den reinsten und höchsten Geist der Renaissance. In ihren Kunstkreis gehört die Messe vielmehr als in den der Barockperiode. Sie ist ein Denkmal kühnen und gewaltigen Sinnes schon durch das ungeheure und prachtvolle äußere Gerüst. Es entsprechend auszubauen setzte Tonsetzer von majestätischer Fantasie voraus. Die hat Benevoli nicht überall zur Verfügung gestanden, aber einzelne Stellen seiner Messe sind auch geistig kolossal. Dem Bild z. B., das er von der Macht der »una sancta catholica ecclesia« im Credo gibt, hat vielleicht die ganze Geschichte der Messe nichts an die Seite zu setzen. Die Einbürgerung dieser Messe würde der gegenwärtigen Musik eine neue Welt erschließen. Doch sind die Aussichten dazu sehr gering, weil wir ganz verlernt haben, uns um Aufstellung und Herrichtung

von Emporen und ähnliche wesentliche Außendinge Mühe zu geben.

Gleichzeitig mit der Vermehrung der obligaten Stimmen des Chorsatzes wird auch die selbständige Instrumentalbegleitung üblich. Sie entwickelt sich zuerst um die Mitte des 16. Jahrhunderts als Notersatz bei Sängermangel; der Klangreiz hebt sie aber schnell zu eigner Bedeutung, auf einer dritten Stufe wird sie ein gewaltiges Mittel des Ausdrucks. Bereits vom Anfang des 17. Jahrhunderts ab ist bei jedem Chorstück der Generalbaß — um mit H. Ahle zu sprechen — »aus Notwendigkeit oder Gewohnheit« d. h. der Mode halber zu finden.

Die Stimmenvermehrung vertrug sich selbst in den übertriebenen Fällen mit dem Wesen kirchlicher Musik. Bedenkliche Stöße erhielt es erst, als aus der Oper Sologesang und dramatischer Geist herüberdrangen. Sie drängten die Fantasie der Komponisten von der Grundlinie frommer verklärter Andacht nach rechts und links ab: Auf der einen Seite zu einer bis zum Erschrecken aufgeregten Wiedergabe der Textstellen, auf der andern zu einer bis ans Selbstgefällige streifenden Ausbreitung der subjektiven Gefühls- und Empfindungskraft. Als Beispiel für die erste Klasse kirchlich fraglicher Musik kann das bekannte an und für sich ausgezeichnete sechsstimmige »Crucifixus« von A. Lotti gelten. Lotti, der auch sehr gute Messen im rein kirchlichen Stile geschrieben — eine begleitete (in Gmoll) hat S. Bach eigenhändig kopiert —, hat die dramatische Kraft, mit welcher die ersten Takte dieses »Crucifixus« das Bild einer unter dem Eintreffen einer Schreckensnachricht aufschreienden Menge wiedergeben, in keiner seiner Opern auch nur annähernd erreicht. Dieser Anfang und das ganze Stück ist als plastisches Tonbild ein Treffer ersten Ranges; als Teil eines Credo so passend, wie ein Pistolenschuß von der Kanzel. Für die zweite, die im empfindsamen Gebiete sich ausbreitende Klasse von Messen, bieten die Tonsetzer der neapolitanischen Schule zahlreiche Beispiele. Sie gab sich den Einflüssen des Musikdramas

A. Lotti.

nach andern Richtungen ziemlich unbeschränkt hin und schrieb Meßsätze, in denen an Stelle des kirchlichen Geistes der Kultus der Melodie und das sinnliche Tonvergnügen getreten ist.

Dieser Vorwurf trifft nicht alle Messen und Messensätze der Neapolitaner. A. Scarlattis Arbeiten sind, wie man sich in den Sammelwerken von Rochlitz, Choron, Braune und Proske überzeugen kann, ebenso würdig als frisch. Auch die von Commer mitgeteilte, für Männerstimmen gesetzte Messe des Padre Martini beweist, daß in Italien der alte Stil und Geist des musikalischen Hochamts in der Blütezeit der neapolitanischen Oper noch lebte. Aber im allgemeinen war für die geistliche Komposition die Gefahr der Verweltlichung schon durch das Prinzip der Renaissancemusik nahegerückt. Palestrinastil, Luthersches Kirchenlied, die frühesten Produkte des Madrigals, die unbegleitete Monodie gleichen sich darin, daß sie die Forderung der Gemeinverständlichkeit, der äußern und innern Einfachheit voranstellen. Wie diese volkstümliche Tendenz in den dem Jubel und der Freude gewidmeten Sätzen der Messe schon im 17. Jahrhundert nahe an die Trivialität heranführen konnte, das zeigt im Osanna die Missa angelica des Kaisers Leopold I.*) Durch die Einflüsse der neapolitanischen Oper kam aber der kirchliche Geist der Musik in eine immer schwierigere Lage; gleich am Anfang des 18. Jahrhunderts und selbst in Werken von Meistern wie Leo Durante, Pergolesi ist in der Messe die Verweltlichung weit vorgerückt.

A. Scarlatti.

Padre Martini.

Leopold I.

J. Fux.

Weil er das klar erkannte, stellte Joseph Fux mit seinem berühmten »Gradus ad Parnassum« in das 18. Jahrhundert Palestrinas Vorbild hinein. In seinen a capella-Messen geht Fux noch weiter, nämlich zu den Niederländern zurück und bildet ihren Stil in einer ganz bewundernswerten Weise nach. Höhere Leistungen

*) »Musikalische Werke des Kaiser Ferdinand III. usw.« herausgegeben von Guido Adler.

archaisierender Kunst hat die neuere Zeit, auch mit Einbezug von Poesie und Bildnerei, wohl kaum aufzuweisen. Da paart sich Strenge mit Freiheit, alte Form mit frischester, lebendiger Erfindung aufs vollkommenste. Voran steht die vierstimmige »Missa canonica«, die auf den österreichischen Kirchenchören jederzeit ihre gebührende Stellung behauptet, in Norddeutschland aber, obgleich sie am Anfang des 19. Jahrhunderts zwei Partiturausgaben erfuhr, sich nicht verbreitet hat. Die Denkmäler der Tonkunst in Österreich legen sie nochmals und in Gesellschaft einer andern vierstimmigen Vokalmesse Fuxens, einer Missa Quadragesimalis, d. i. Fastenmesse, und zweier Instrumentalmessen vor*). Diese Missa canonica ist wieder einmal ein Studienwerk und eine Fundgrube für schwierigere und leichtere Formen des Kanons, die Fastenmesse bevorzugt die Fugenmethode. Aber das alte Gewand erhält durch Fux neue Aufschläge durch Modulationen, die den Kirchentönen fremd sind. An größern Satzschlüssen angebrachte Ausweichungen nach der Unterdominante zeichnen sich darunter besonders aus. Der Vergleichstoff, den die Messen auf Verwandtschaft und Verschiedenheit mit den ersten Niederländern, auf Vorzüge und kleine Nachteile bieten, ist bedeutend genug. Aber sie haben auch einen über alle Schulinteressen hinausreichenden Kunstwert, durch die Fülle, Klarheit und Anschaulichkeit der musikalischen Gedanken, in denen Text und Situation aufleben. Wo die Vokalmesse durch Meisterwerke illustriert werden soll, darf deshalb Fux nicht übergangen werden. Er bringt im Herbst noch einmal den Glanz der schönen Jahreszeit zurück.

Die Instrumentalmesse vertritt er neben J. Kerll als einer der frühesten Deutschen, er ist aber in ihr keineswegs ein bloßer Vorläufer größerer Meister, sondern ein selbständiger, geistig durchaus eigner Verwalter neuen, reicheren Gutes. Die »Missa Purificationis« ist zwar nur knapp

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. I.

durchgeführt, aber wie geschmackvoll und mit welcher sicheren und schönen Wirkung sind Sologesang und instrumentale Zwischenspiele benutzt. Was aber den Ausdruck betrifft, so genügt der Schluß des ersten Kyrie, die Einführung des Septimenakkords der vierten Stufe darüber aufzuklären, daß dieser Komponist mehr als Durchschnittliches zu bieten hat.

Bedeutender in Anlage und Wirkung ist die achtstimmige »Missa Sanctissimae Trinitatis«. Fux gleicht auch darin den Größen ersten Ranges, daß fast jedes seiner Werke seinen Stil für sich hat. Hier tritt namentlich die Kunst hervor, bei breit gelagerter, ruhiger Harmonie durch die Stimmführung zu fesseln. Es ist gewaltig und erhaben, wie die Motive durcheinanderfluten, wie die Chöre sich zusammenballen. Die Soli fesseln durch die schönen Nachahmungen und durch die Farben, welche die Instrumente hereintragen. Besonders tief prägt sich da das »Incarnatus« durch die Zwischenspiele der Posaunen ein. Der Aufbau der Formen zeigt venetianischen Operneinfluß in der Hinneigung zu scharfen Tempogegensätzen. Auch in dieser Messe sind Kunststücke versteckt. Durch alle Sätze geht ein dem Komponisten von einem Freund gegebenes Thema von fünf Tönen: als cantus firmus. Hoffentlich berücksichtigen unsere Chorvereine in Zukunft dieses Meisterwerk.

Es hat sich in der Messe Österreichs und Süddeutschlands im 18. Jahrhundert an Fux eine Schule gebildet. Unter andern gehört ihr Ignaz Holzbauer an, dessen Werke (größtenteils handschriftlich in München) zum Teil eines Neudrucks wert sind. Aber sie hat den Kürzeren gezogen, gegen die Gefolgschaft der Neapolitaner. Fux selbst hielt sich, wie bereits bemerkt, als a capella-Komponist, seine Instrumentalmessen müssen aber schnell vergessen worden sein. Die Wiener »Spiritualkonzerte«, die von 1819 verhältnismäßig viele begleitete Messen aufführen, bringen Werke von Seyfried, Cherubini, Hummel, Haydn, André, Winter, Hasse, Beethoven, Vogler, Sechter;

I. Holzbauer.

Fux kennen sie nicht. Dasjenige Werk, welches in unseren Konzerten als das erste die Periode der Instrumentalmesse vertritt, ist die »Hohe Messe« von Seb. Bach, die Arbeit eines Protestanten. Die Abkehr von der katholischen Kirche bedeutete keineswegs überall die Abschaffung der Messe im allgemeinen, der Figuralmesse insbesondere. Sie wird in England, wie die (neugedruckte) sechsstimmige Messe von Chr. Tye beweist, noch das ganze 16. Jahrhundert weiter gepflegt, noch viel länger behauptet sie sich im evangelischen Deutschland. Nur halten es schon im 17. Jahrhundert die einzelnen Länder und Orte sehr verschieden mit ihr. Sie ist da bei Meder, bei H. Prätorius, bei Scheidt und Hammerschmidt noch mit Kompositionen des ganzen Textes, bei Stobäus, Schein, Schütz, Sebastiani garnicht oder nur mit Bruchstücken vertreten. Im 18. Jahrhundert weicht sie dann der Kantate, die zur eigentlichen »Kirchenmusik« wird, immer mehr. Da ist's um so merkwürdiger, daß diese Bachsche Messe die ganze Gattung so unvergleichlich überragt.

S. Bach, Hmoll-Messe. In der Hauptsache hält sich auch die Bachsche Hmoll- oder Hohe Messe an die bekannten fünf Abteilungen, an das sogenannte Ordinarium des Hochamts. Was sie aber von allen bekannten Kompositionen des uralten Kirchentextes unterscheidet, das ist die kolossale Breite in der Anlage fast aller Abteilungen, welche mit den in der Vokalmesse üblichen Maßen jeden Vergleich ausschließt und auch alles das weit hinter sich läßt, was die sich schon mehr ausbreitenden neapolitanischen Vertreter der Instrumentalmesse geboten haben. An die praktische Verwendung bei der Liturgie, welche die letzteren doch immer im Auge hatten, ist bei dieser Hmoll-Messe gar nicht zu denken. Eine oder zwei ihrer Abteilungen an einem Sonntage, wie sie Bach tatsächlich auch in Leipzig zu Gehör brachte, nehmen die musikalische Tragfähigkeit eines Gottesdienstes schon vollständig in Anspruch. Die Form, welche Bach bei der Komposition der einzelnen Sätze dieser Messe zu Grunde legte, war

die ihm geläufige der aus Solo- und Chorgesängen zusammengesetzten Kantate. Aber jede der einzelnen Abteilungen wurde ihm zu einer Kantate im Riesenformat. Das Gloria und Credo mit ihren je acht Nummern übersteigen alle bekannten Kantatenverhältnisse. Ganz kurze Textgruppen, oft bloße Nebensätze, sind hier zu selbständigen und abgeschlossenen Tonbildern entwickelt: zu Sologesängen in ausgeführter Arienform oder zu Chören, die ihre Themata wiederholt durchfugieren. In keinem andern Werke hat Bach wieder so sich selbst zur Lust, aller praktischen Rücksichten ledig, für die Kirche komponiert: In der Erschöpfung der musikalischen Grundgedanken kann er sich zuweilen gar nicht Genüge tun. Wenn wir glauben, nun sei er der ganzen Ausdrucksfähigkeit der Worte bis in ihre letzten Spitzen und Tiefen nachgegangen, da nimmt er sie frisch weg von einer andern Seite und entwirft ein neues, ergänzendes und packendes Bild, welches in der Regel als ein Meisterstück von Fantasie und Kunst das vorangegangene noch überbietet.

Die naheliegende Vermutung, daß Bach mit dieser Messe etwas Außerordentliches habe leisten wollen, wird durch ihre Entstehungsgeschichte bestätigt. Er schrieb zunächst i. J. 1733 Kyrie und Gloria und überreichte sie dem Kurfürsten in Dresden mit der Bitte, ihm, der »in Leipzig beim Direktorium der Musik ein und andre Bekränkung empfinden müssen« — wie es im Dedikationsschreiben heißt — »ein Prädikat von Dero Hofkapelle konferieren zu wollen«. Das »Prädikat« eines Hofkompositeurs ließ drei Jahre auf sich warten. Bis 1738 wurden dann die andern Sätze vollendet und, mit Ausnahme des Agnus Dei, in dem grandiosen Stile der ersten beiden Abteilungen weitergeführt.

Neben der breiten Anlage, welche die Hmoll-Messe ganz ungewöhnlich erscheinen läßt, ist es eine zweite Eigenschaft, welche die Hmoll-Messe so bedeutend und ergreifend macht. Das ist die eindringliche und anschauliche Beredtsamkeit ihrer Tonsprache, welche in erster

Linie auf der glücklichen Gestaltung der Grundthemen der Sätze beruht. Auch wer vom Texte keine Notiz nimmt, kann nicht mißverstehen, was die Seufzerketten des ersten Kyrie, was der friedliche und kindliche Weihnachtston des »Et in terra pax«, was der Jubel des »Gloria in excelsis Deo«, des »cum sancto spiritu«, des »Et resurrexit«, des zweiten »Et vitam venturi saeculi« und des »Pleni sunt coeli« sagen wollen. Das sind Musikstücke, welche bei all ihrer kunstreichen Ausführung einen vollständig volkstümlichen Zuschnitt besitzen, und in Orten, wo, wie in Leipzig, die Hmoll-Messe eingedrungen ist, haben diese Chöre auch ihre populäre Kraft drastisch bewiesen. Aber auch die Arien und Duette mit ihren breiten, herzlichen und naiven Melodien teilen diesen Zug edler Gemeinverständlichkeit selbst in Fällen, wo sie, wie in »Domine, rex coelestis« im »Et in unum« ausgesucht tiefsinnig gestaltet sind. Wenn er an ihnen schwerer herausgefunden wird, so liegt das in der Regel an der mangelhaften Ausführung, insbesondere des ohne eine gute Orgelstimme oft verwirrenden Akkompagnements. Wieviel hier die Praxis noch zu lernen hat, zeigen die platten und miserablen Bearbeitungen, in welchen einzelne der vorhandenen Klavierauszüge der Hmoll-Messe die von Bach nur skizzierte Begleitung der bekannten Arien: »Benedictus« und »Agnus Dei« wiedergeben. Sogar an durchaus falschen Harmonien fehlt es da nicht.

Der häßliche Begriff der »gelehrten Musik« — wenn überhaupt jemals bei Bach zutreffend — ist auf diese Hohe Messe nirgends anzuwenden. Wohl aber verlangt das Werk, wie alle Musik, in der große Strecken aus demselben Grundgedanken entwickelt sind, eine gewisse Fertigkeit im Hören. Doch beschränkt sich diese Fertigkeit auf ein Geringes: darauf, daß man ein Thema merken und verfolgen kann, und diese Aufgabe wird durch den packenden und verständlichen Charakter der Themen selbst wesentlich erleichtert.

Den Zusammenhang und die Einheitlichkeit der 24 Nummern, in die wir die Hmoll-Messe teilen, hat Bach

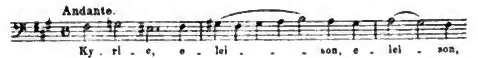
im Sinn und Brauch seiner Zeit nicht äußerlich markiert, etwa so, wie es die Meister der Vokalperiode mit dem durchgehenden Cantus firmus, neuere Tonsetzer durch Anwendung von Leitmotiven versucht haben. Wer aber dem Gedankengang genauer folgt, wird das Band, das sich durch das Innere der Sätze durchzieht, wohl finden. Nur ist es unbedingt nötig, daß der Vortrag Nummern, die zu derselben Abteilung gehören, nicht durch Pausen auseinanderreißt.

Die erste Abteilung, das Kyrie, besteht aus drei Nummern, von denen die erste und dritte Chorfugen sind über den Text: »Kyrie eleison«. Vor dem Anfang des ersten Chors stehen vier Takte Adagio: eine lapidare Überschrift, aus welcher der Hilferuf zum Herrn wie der Notschrei eines schwerbelasteten Volkes klingt. Dann beginnt zunächst im Orchester das sprechende Thema:



eine Klageszene einzuleiten, deren gewaltige Anlage in der gesamten musikalischen Literatur nur wenige Seitenstücke hat: Der Introitus der Matthäuspassion, der Einleitungschor zu Händels Israel sind verwandte Leistungen. Was das Bachsche Bild schwerster Seelenbetrübnis so eigentümlich macht, das ist der durchaus aktive Zug, in der sie der Komponist aufgefaßt und dargestellt hat: das mühsame und verzweifelte Ringen und Aufraffen, welches die in kleinen chromatischen Schritten aufsteigenden und mit den Seufzern der Oboenarie der Matthäuspassion zurückfallenden Urmotive des Themas schon andeuten. Dieses Verhältnis wiederholen die Satzgruppen der riesigen Fuge nur in größeren Proportionen. Der unaufhaltsame Zug, mit dem die Klage zum Ausdruck dringt, findet erst nach einer doppelten Durchführung des Themas in den fünf Stimmen seinen Halt in einem großen Cismoll-Schluß. Er führt zu einer in der Stimmung heller beginnenden Episode über das Thema:

die jedoch schon bald wieder, nach einer aufregenden Begegnung mit dem chromatischen Motiv des Hauptthemas, in das letztere zurücklenkt. Mit Tönen der Resignation endet der Satz. Da seine zweite Hälfte im wesentlichen nur Wiederholung der ersten ist, empfiehlt es sich, diese nur solistisch zu besetzen und den vollen Chor der Stimmen und Instrumente auf jene aufzusparen. Durch einen ähnlichen Wechsel gewinnen auch andere Chöre außerordentlich, z. B. Anfang und Schlußsatz des Gloria. Der zweite Chor der ersten Abteilung über denselben Text »Kyrie eleison« und über das Thema:



klingt trotz der kleinlauten verminderten Terz im Einsatz doch ruhiger und gefaßter und wirft namentlich an den Stellen, wo das Nebenthema:



die Führung hat, einige hoffnungsvollere Blicke in die Zukunft. Die Vermittlung zwischen den beiden Chören bildet das »Christe eleison«, ein Duett zwischen Sopran und Alt, dem Bach den zutraulichen, der Erhörung gewissen Ton gegeben hat, in welchem Kinder sich von einem lieben Freunde etwas Besonderes erbitten. Von hervorragender Schönheit ist in dieser Nummer auch die lange Melodie, welche Bach den einleitenden und zwischenspielenden Violinen (I und II im unisono) gegeben hat.

Die erste der acht Nummern des Gloria ist einer der freudevollsten Chöre, die wir haben. Er beginnt unter Trompetengeschmetter, wie eine schwungvolle Volksszene über das Thema:



welches Bach auch in anderen Werken, z. B. im Gloria seiner kleinen F dur-Messe, anklingen läßt. Der Chor endigt mit einer Doppelfuge, in welcher das beschauliche, friedlich dahingleitende, bei seinem ersten Einsatz unendlich rührende:

Allegro moderato.

Et in ter - ra pax,

und das aufjauchzende

bo - nae vo - - lun - ta - - - - - - - - tis etc.

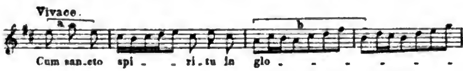
sinnreich und wirkungsvoll ineinander gewoben sind. Darauf folgt in einer Sopranarie das »Laudamus te« — eine musikalische Naturstudie, zu welcher Vogelgesang das Modell gegeben zu haben scheint. Nach einer Richtung kann sie als Typus für die meisten Sologesänge der H moll-Messe dienen. Sie haben in der Mehrzahl etwas Idyllisches und erscheinen den Chören gegenüber, zwischen welche sie gesetzt sind, mit Spitta zu reden, wie die freundlichen Täler im Hochgebirge. Der an die Arie anknüpfende Chor: »Gratias agimus« weicht von dem Stile, in welchem diese Worte in der Instrumentalmesse üblicher Weise wiedergegeben werden, merkbar ab. Von den Zeitgenossen leicht und anmutig behandelt, trägt der Satz bei Bach einen zurückhaltenderen, ernsteren Charakter frommer Demut. Wir haben Anzeichen dafür, daß gerade dieses Stück, welches auch die H moll-Messe auf die Worte des »Dona nobis pacem« abschließt, dem Komponisten besonders lieb war. Die vierte Nummer des Gloria ist das Duett: (Sopran und Tenor) »Domine, rex coelestis, domine, fili unigenite!« Ein liebliches Flötensolo mit dem bedeutungsvollen Motiv:

Andante.

einsetzend, führt den Chor der Instrumente; die Singstimmen tragen dicht hintereinander dieselbe Melodie (im Kanon) vor. Der Begriff der Einheit von Gott Vater und Gott Sohn, den die Worte »fili unigenite« enthalten, hat ersichtlich zu dieser niederländischen Form des

Gesangsatzes die Veranlassung gegeben. Von Kennern ist es bereits häufig bemerkt worden, daß gerade die Hmoll-Messe von Bach an ähnlichen Zügen musikalischer Symbolik reich ist. Einen der schärfsten bringt das Credo in dem Duett: »Et in unum«. Der hier im Gloria zur Rede stehende Zweigesang: »Domine, rex usw.« besteht im Text nur aus Titulaturen. Zum Satze ergänzt werden sie erst durch den unmittelbar anschließenden Chor: »Qui tollis peccata mundi«, welcher in tiefer Ergriffenheit über den Versöhnungstod Christi, die Bitte um Erbarmen ausspricht. Das ist eins der Hauptbeispiele, wo der nummerweise trennende Vortrag alter Musik zum schweren Vergehen wird. Die Nummerierung gilt nur für das Einstudieren. Das Duett: »Domine« (No. 7) wird erst durch den Chor »Qui tollis« (No. 8) zu einem Ganzen. Die Altarie: »Qui sedes ad dexteram Patris« und die Baßarie: »Quoniam« setzen die Darstellung des Wesens Christi fort. Die erstere, im Klange durch die obligate Oboe besonders gezeichnet, legt den Nachdruck mehr auf eine rüstig freudige Schilderung der Würde des zur Rechten des Vaters sitzenden Christus, als auf die Bitte. Das »Miserere nobis« wird mehr nebensächlich behandelt. Da muß der Vortrag nachhelfen. In der Baßarie, welcher Bach durch das durchgeführte Hornsolo und die mitgehenden obligaten Fagotte ebenfalls einen eigentümlichen Beiklang gegeben hat, ist ein stolzer Zug unverkennbar. Sie ist das feierlichere Seitenstück zu der bekannten Arie des Weihnachtsoratoriums: »Großer Gott und starker König«, setzt aber für ihre Wirkung noch entschiedener als diese eine schwere, in der Mittellage namentlich mächtige und volle Baßstimme voraus. Auch das Akkompagnement der Blasinstrumente macht diese Arie zu einem Stück schwerer Sorge für den Dirigenten. Ohne eine gute ergänzende Orgelstimme wird es immer befremdend, unverständlich bleiben. Wer den Charakter der Musik in den drei letztgenannten Sätzen auf sein Verhältnis zu den Textworten prüft, wird mit Bewunderung gewahren, wie diese Nummern doch und mit größter Feinheit in dem Hinblick auf den Zusammenhang unter-

einander und als Teile einer größeren Gruppe von Sätzen entworfen sind. Das schließende Glied bringt Gipfel und Krone. Diesen Abschluß der Gruppe und zugleich auch des ganzen Gloria bildet der fünfstimmige Chor: »Cum sancto spiritu«, einer der mächtigsten und schwungvollsten Sätze der ganzen Messe: jauchzend, lachend und zugleich erhaben; überaus kunstvoll und doch auch völlig gemeinverständlich und fortreißend. Nach einer präludierenden, die späteren Hauptmotive, jetzt aus dem Granit schwerer Akkordmassen, jetzt aus den mächtigen Fluten mehrstimmiger Figuren auftauchen lassenden Einleitung lenkt der Satz mit dem Einsatz der Tenöre



- ri-a De-i Pa-tris, A - men!

in die Form der Fuge ein. Er wahrt aber innerhalb derselben die Freiheit in ganz außerordentlicher Weise. Wenn das Motiv a über die Tonmassen hinwegjauchzt, wenn mit dem anderen (b) die Stimmen in die höchsten Regionen steigen, nimmt der Satz den Charakter einer übermütig kräftigen und grandiosen, zwanglosen Freude an. Niemand denkt hier an musikalische Form und an die Strenge des Stils aber auch niemand an die bloße Möglichkeit Bach für den Pietismus in Anspruch zu nehmen.

In den Vokalmessen und auch in den meisten Instrumentalmessen wird die Anfangszeile vom Gloria und vom Credo dem Liturgen am Altar allein überlassen; der Chor setzt in dem ersten Satz mit »Et in terra«, in dem andern mit »Patrem« ein. Bach hat diese liturgische Intonation mit in den Kunstsatz hineingezogen und beide Male dem Chor übergeben, — beim Credo aber in einer sehr eignen Weise; denn das Thema, welches zu den Worten »Credo in unum deum« gesetzt ist, stammt aus dem Gregorianischen Choral. Es hat namentlich in dem breiten Rhythmus, welchen ihm Bach gegeben hat, einen sehr ehrwürdigen,

altertümlichen Charakter, der durch die strenge Art der Durchführung, an welcher sich außer den fünf Singstimmen auch noch die beiden Violinen beteiligen, noch erhöht wird. Das Gewebe dieses Satzes ist nach niederländischem Rezept mit einigen Kunststücken: Verlängerungen, und mehrfachen Engführungen des Themas, versehen. Der Instrumentalbaß pendelt in unveränderten gleichmäßigen Schlägen darunter hin. Die starre Feierlichkeit des Satzes will daran erinnern, wie das Bekenntnis seit ewigen Zeiten gilt und weiter gelten soll. In einem unmittelbar anschließenden Chore, der in rüstigen, entschiedenen Rhythmen einsetzt, nimmt Bach die Worte »Credo in unum deum« noch einmal auf, bringt die Fortsetzung »Patrem usw.« gleich mit und feiert den Schöpfer Himmels und der Erden mit der vollen Freudigkeit, welche das gläubige Bekenntnis einem echt christlichen Herzen gibt. Hieran schließt sich das oben erwähnte Duett: »Et in unum«. Die Symbolik des »unum« gibt Bach damit wieder, daß er das Motiv

Andante.

zwischen Bläsern (staccato) und Geigern (legato) und zwischen beiden Duettstimmen (Sopran und Alt) in der denkbar engsten Nachahmung, nämlich in der Entfernung eines einzigen Viertels, abwechseln läßt. Auch andere Teile der Gesangthemen werden in Imitationen durchgeführt. Zuweilen treten die Singstimmen zusammen und Hand in Hand den Instrumenten gegenüber. Am Schluß der sehr sinnreichen Nummer, bei den Worten »descendit de coelis« legen sich überraschende Schatten über die Harmonien und bereiten die Mystik der folgenden Nummer vor, d. i. des Chors: »Et incarnatus est«. Dieser, in welchem die Menschwerdung Christi geschildert wird, gehört mit dem »Qui tollis« des Gloria und mit dem unmittelbar folgenden »Crucifixus« zu den einfachsten Chören der Messe, was den Stil betrifft: vorwiegend Deklamation, aus der kleine Melodiebiegungen herausragen, in den Singstimmen; das Orchester bildet einen Schleier darüber, der aus einer in Dissonanzen

schillernden und immer nach der Tiefe suchenden Figur gewoben ist: Alle vier Takte Periodenschluß! Aber was für ein Reichtum an Ausdruck und Stimmung unter dieser einfachen Hülle! Alles, was der Gegenstand einer tiefen Seele entlocken kann, das ist in diesem kurzen Stücke zusammengedrängt und verschmolzen. Und nun folgt der vielleicht bewundernswerteste Satz der Hmoll-Messe, das »Crucifixus«. Starr — das kurze Baßthema

Largo.

von Bach auch in anderen Werken gebraucht, bei anderen Komponisten in der chromatischen Zeit um 1600 bis 1650 ebenfalls sehr beliebt, kehrt dreizehnmal wieder — das Auge auf das halbverschleierte Bild des Gekreuzigten gerichtet, klagt der Chor in Wendungen, welche das Unerhörte fühlen lassen, ohne die Leidenschaft zu streifen, welche Schmerz und tiefe Trauer in die edle Form eines Gebets fassen. Am Schlusse stirbt der Gesang, der sich erst allmählich aus der Vorstufe von einzelnen Interjektionen entwickelt hat, wieder hin; der Mund versagt: unhörbares piano! Da mit einem Male das:

Vivace.

über die Worte: »Et resurrexit tertia die« im hellsten Glanze von vollem Chor und Orchester. Es ist der schärfste Gegensatz, der sich denken läßt, um Charfreitag und Ostern zu sondern. Die Auferstehung wird hier in einem Chore gefeiert, welcher reinste Volksmusik genannt werden kann und dessen Freudigkeit, in der Triole gehörig gekennzeichnet, die Ausgelassenheit zuweilen berührt. Auch in der Instrumentation sind Elemente, deren populäre Herkunft sich nachweisen läßt, — so das durch Lully aus der alten französischen Instrumentalmusik in die Oper gebrachte Trio von Flöten, Hoboen und Violinen (letztere als Baß), welches Bach den Ritornellen dieses Satzes wiederholt auf einen flüchtigen Augenblick einschaltet. Der naive Zug, welcher

der kirchlichen Kunst der Bachschen Zeit eigen war, in welchen sich aber Bach wie auch Händel von den Neapolitanern dadurch unterscheidet, daß er nie gewöhnlich wird, — dieser Zug kommt in der Schlußnummer des Credo noch einmal und zwar nach einem ganz ähnlichen Plane, wie er hier zwischen »Crucifixus« und dem »Et resurrexit« vorher zwischen den beiden Credosätzen besteht, zum Ausdruck. Es handelt sich bei diesem Schlusse um die Worte: »Et exspecto vitam venturi saeculi«, welche Bach zuerst von dem Standpunkte des vor dem Tode bangenden Menschen in einem schwermütigen, thematisch strengen Adagio behandelt. Dann aber nimmt er sie als der gläubige Christ, der den Freuden des besseren Lebens entgegengeht, in einem überwältigenden zuversichtlichen Vivace auf. Zwischen diesen beiden Hauptchören, dem »Et resurrexit« und dem »Et exspecto« steht die Baßarie: »Et in spiritum sanctum«, welche in kindlich glücklichen Melodien schwelgt. — Beim Sanctus rollt uns eine Tonflut entgegen, die man sich kaum erklären kann. Die Tonsetzer des 18. Jahrhunderts verstanden durch rhythmische Mischungen und andere einfache Mittel dem Chorsatze Wirkungen zu entlocken, welche heute nicht so zur Hand liegen. Bei dem Entwurfe der Stimmenverteilung mag auch Bach die Stelle aus dem Jesaias vorgeschwebt haben, in der es von dem Seraphim heißt: »Und einer rief zum andern«. Selig dahinschwebend tragen die Gruppen einander das »Sanctus« entgegen, um sich dann auf langen, prächtigen und glänzenden Vollklängen zu vereinen. Dieselbe Grundidee hat Bach auch in dem »Pleni sunt« und dem »Osanna« festgehalten. Letzteres ist ein sehr stattlicher, nicht gerade kirchlich, aber festlich wirksamer Doppelchor. In dem vollen Glanze des »Pleni« bilden kleine, für die Aufführung sehr heikle, dreistimmige Sätzchen, die über die Sechzehntelmotive des Hauptthemas dahintrillern, freundliche Idyllen. Das »Benedictus«, eine Tenorarie, deren poetische Begründung weniger in der Singstimme als in den dieselbe umschwebenden, zarten und hohen Klängen

der Solovioline zu suchen ist, steht, abweichend, nach dem »Osanna«. Bach gruppierte überhaupt die Schlußteile der Messe vollständig gegen den katholischen Brauch. Aus »Sanctus« und »Pleni« bildete er eine Gruppe; ihre Musik wurde zur Einleitung der Abendmahlsfeier verwendet. Zu eigentlicher Abendmahlsmusik benutzte er die folgenden Sätze, stellte aber das »Osanna« an die Spitze dieser Gruppe, weil es den freudig danksagenden Charakter, welcher der letzteren nach ihrem liturgischen Zwecke eigen sein sollte, entschiedener hinstellt, als das »Benedictus«. Die Altarie, in welcher Bach das ganze Agnus dei wiedergibt, ist eins der klassischen Zeugnisse für die Möglichkeit, daß auch in den Formen der neuen Musik dem reinen Geist der alten Messe Gerechtigkeit wiederfahren kann. Bach hat diese Möglichkeit durchschnittlich in allen Nummern seiner »Hohen Messe« bewiesen; unter denjenigen, welche sich in dieser Hinsicht noch besonders auszeichnen, ist aber das Agnus dei eine der ersten. Erfreulicherweise ist diese Arie auch ein populärer Sologesang geworden und dies trotz des schweren Stils, in welchem in ihr, ebenso wie in den anderen Sologesängen, die Singstimme mit den Instrumenten zusammengekoppelt ist. Den Umstand, aus einer früheren Komposition für die Verwendung in der Messe umgearbeitet zu sein, teilt das Agnus mit einer Reihe der hervorragendsten Partien des Werkes: mit dem »Gratias agimus«, dem »Qui tollis«, dem zweiten »Credo«, dem »Crucifixus« und dem »Osanna«.

Bach hat seine Hmoll-Messe stückweise doch beim Leipziger Gottesdienste verwendet. Daß das Werk in der Dresdner Hofkapelle oder sonstwo in einer katholischen Kirche aufgeführt worden sei, ist nicht anzunehmen. Trotzdem war sie in dem Kreis der Bachschen Schüler und Enkelschüler so berühmt, daß im Jahre 1818 zwei Verleger zugleich ihre Veröffentlichung ankündigen*). Erst durch die Bachgesellschaft ist diese Absicht würdig

*) Gesamtausgabe der Werke S. Bachs, 46. Jahrgang, S. XXIII.

verwirklicht, dem praktischen Musikbetrieb aber das unvergleichliche, durch die Macht und Universalität der religiösen Empfindung, der poetisch künstlerischen Durchführung über Jahrhunderte hinweg leuchtende Werk schon bald nach der neuen Bekanntwerdung der Matthäuspassion wiedergewonnen worden. Schelble in Frankfurt, Mendelssohn, nach ihm Hauptmann in Leipzig brachten einzelne Sätze des ungeheuer schwierigen Werkes zu Gehör. Vollständige Aufführungen der ganzen Messe, denen die Berliner Singakademie bereits 1835 die Bahn zu brechen suchte, haben sich in den letzten Menschenaltern eingebürgert. Neben dem Berliner Institut hat daran der Leipziger Riedelverein ein Hauptverdienst.

Auch neben und nach S. Bach haben protestantische Tonsetzer, wie der ältre Fasch, wie Stölzel, wie der Meininger Ludwig Bach, von dem heute vor hundert Jahren eine zweichörige Messe als Sebastians Werk galt*), das Ordinarium einmal oder vielmals durchkomponiert. Es wird aber immer seltner. Einzelne Teile desselben dagegen sind auch von Protestanten noch sehr oft und sehr lange in Musik gesetzt worden. Ein solches berühmtes Bruchstück war das zweichörige »Sanctus« des Hamburger Ph. Em. Bach**). In Sachsen und Thüringen, dem alten Stammgebiet der Kantoreien erhielt sich der Brauch wenigstens an Festtagen, außer der gewöhnlichen vor das Hauptlied gestellten Kirchenmusik auch noch Kyrie und Gloria »solemniter« aufzuführen bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts und bis in die kleineren Städte. Die beiden Sätze nannte man »Kleine Messe« oder die »Missa brevis«. Solche protestantische Missae breves sind handschriftlich noch in Menge vorhanden. Im Neudruck liegt aus dem 17. Jahrhundert bis jetzt nur eine sehr schwache von R. Ahle vor***), für das 18. Jahrhundert ist die

*) B. W., Ebenda.

**) Mit deutschem Text in der Sammlung von Rochlitz veröffentlicht.

***) Denkmäler Deutscher Tonkunst, Bd. V.

Gattung durch vier Kompositionen S. Bachs vertreten, dem Anschein nach den einzigen, die er komponiert hat. Die dem Leipziger Bedarf gegenüber geringe Zahl erklärt sich daraus, daß Bach sich für gewöhnlich mit fremden, besonders mit italienischen Kompositionen behalf. Auch mit den vier eignen kleinen Messen hat er es sich leicht gemacht, zwei setzt er gänzlich, zwei zum Teil aus älteren Kantaten zusammen. Die Tonarten sind Fdur, Gdur, Gmoll und Adur, die Entstehungszeit liegt in der Nähe der Hmoll-Messe. Der achte Band der Bachgesellschaft bringt sie zusammen; die in Gdur und Adur sind bereits in den zwanziger Jahren einzeln bei Simrock veröffentlicht worden. Die einzige von ihnen, welche uns häufiger in Kirchenkonzerten begegnet, ist die in Adur. Von besonderer Bedeutung ist ihr »Christe eleison« als eines der ältesten und mächtigsten Chorrezitative, welche wir besitzen. Annähernd originell und ungemein zart, rührend wirken in dem Chorsatze, welcher das Gloria eröffnet, die das brausende Allegro unterbrechenden langsamen Episoden (Adagio $^3/_4$). Unter der sanften Musik zweier Flöten deklamieren die Chorstimmen, reihum, in jedem Abschnitt immer nur eine. Es ist nur ein spärliches Singen in diesen Stellen mehr ein verzücktes und ergriffenes Lauschen und Aufblicken. Kaum wird jemand auf die Idee kommen, daß diese Musik nicht zu dem Texte entworfen sei. Und doch ist der Satz nur eine fast wörtliche Übertragung aus der Kantate: »Halt im Gedächtnis Jesum Christ«, in welcher allerdings die originelle Idee Bachs noch ursprünglicher zum Ausdruck kommt. Unter den Sätzen, die eigens für die Meßtexte komponiert sind, ist das Kyrie der Fdur-Messe der interessanteste. Er bildet eine Choralfuge. Die fugierenden Stimmen sind Sopran, Alt und Tenor, der Baß hat sein Thema für sich: die Schlußzeilen der Litanei; der Choral, welcher der Fuge (in Hörnern und Oboen) gegenüber gestellt wird, ist: »Christe, du Lamm Gottes«. Der Gedanke, das evangelische Kirchenlied in die größeren Kunstformen der protestantischen

Kirchenmusik hereinzuziehen, den Bach in seinen Kantaten am glänzendsten durchgeführt hat, läßt sich in der Messe bis auf Hammerschmidt zurückverfolgen. Die Namen der Vertreter dieser Methode wolle man in Chrysanders »Händel« und Spittas »Bach« nachlesen.

Von Bach geht das heutige Konzert in der Auswahl der aufgeführten Messen sogleich zu Beethoven über. Und es tut mit diesem Sprunge recht. Will man in Zukunft auf diesem Gebiete den Kreis der Tonsetzer des 18. Jahrhunderts mehr erweitern, so wird das in der Hauptsache nur mit Werken geschehen können, deren Schöpfer der ersten Hälfte dieses Zeitabschnittes angehören, mit kritisch ausgewählten Messen von Leo, Durante, Caldara, Perti vielleicht. Nach 1750 bilden Messen in einem guten, heute erträglichen Stile für längere Zeit nur Ausnahmeerscheinungen. Solche finden sich bei F. Tuma, bei Michael Haydn, dem Bruder des Symphonienmeisters, bei C. G. Naumann. Den durch O. Schmidt wieder zu Ehren gebrachten Böhmen F. Tuma zeichnet Strenge der Arbeit und Ernst in den Gedanken, die andren beiden vor ihren Zeitgenossen das Maßhalten in der Redefreiheit der Instrumente aus. Den Salzburger noch mehr als den Dresdner, welcher dem herrschenden Geschmack in, wenn auch kurzen und meist sinnvollen Solis der Holzbläser, vor allem der Flöten, kleine Opfer bringt. Auch spiegelt Naumann in dem weichen Grundtone seiner Messen, von denen die schöne klargeformte in As als die bedeutendste gelten kann, den empfindsamen Geist des 18. Jahrhunderts in ähnlicher, aber reinerer Weise wieder, wie auf dem Gebiete der Passion dies Grauns »Tod Jesu« tut. Naumanns Vorgänger im Amte, der bedeutende Opernkomponist A. Hasse, steht an der Spitze einer Richtung der Instrumentalmesse, die eine der größten in der Kunstgeschichte vorkommenden Verirrungen bedeutet. Der ganze geistige Kreis dieser in zahllosen Einzelwerken vertretenen Richtung ist so textwidrig als möglich: die Anlage der Sätze auf äußerliche Wirkungen, namentlich auf

F. Tuma. **M. Haydn.** **C. G. Naumann.** **A. Hasse.**

Sologesang und Solospiel, gerichtet. Die Erfindung in den Themen nimmt häufig gar keine Rücksicht auf den Charakter der Worte und erscheint formell durchschnittlich ebenso einseitig wie billig. Die Singstimmen arbeiten mit kurzen Motiven vorwiegend munterer Art; werden sie breiter, so sind es in der Mehrzahl schmachtende Phrasen oder handwerksmäßige, nichtssagende Fugenleisten. In dem Orchester hört man mehr Eingebungen der komischen Oper und wohl auch des Tanzsaals, als solche einer kirchlichen Fantasie. Der Gesamteindruck der Messen dieser Schule erinnert an die Wechslertische im Tempel und an die korbbeladenen, auf Viktualien sinnenden Weiber, die den Weg zum Markt durch den Dom nehmen, um schnell auch ein wenig zu beten. Heute, wo diese Richtung, in Deutschland wenigstens, für überwunden gelten kann und nur noch in obskuren Landmessen nachspuckt, können wir kaum begreifen, wie sie möglich gewesen. Sie hat verschiedene, zum Teil äußerliche Ursachen, die wichtigste in der Vernachlässigung der Kirchenchöre und in der Stilverschiebung der kirchlichen Instrumentalmusik. Der Bachsche Tomanerchor, der häufig als Muster von Mangelhaftigkeit angesehen wird, erscheint als Eliteinstitut, wenn man den Durchschnittszustand der gleichzeitigen Kirchenchöre in Italien und im katholischen Deutschland nach den Berichten von Grétry, Burney und Schubart kennt. Eine Besetzung des Soprans mit einem oder zwei ganzen Knaben war die Regel; nimmt man dazu, daß an Orten wie Mailand ein einziger Kapellmeisten (San Martini) die Hälfte aller Kirchen zu versorgen hatte, so ergibt sich der Schluß auf die Leistungen allein. Eine erträgliche Chormusik fand man nur ausnahmsweise, etwa in Padua und München, solchen Ausnahmen steht die Tatsache gegenüber, daß der römische Chorgesang als »Geschrei« bezeichnet wird, daß in Ulm beim Beginn der Figuralmusik die Gemeinde davonging. Was war natürlicher als daß da die Komponisten in ihren Messen den Schwerpunkt auf den Sologesang und in den instrumentalen Teil

legten? Für jenen konnten sie auf die Kunst der Kastraten, für diesen mindestens auf eine fertige Technik rechnen. Beide standen, nachdem die Kirchensonaten und das Kirchenkonzert ihre Selbständigkeit aufgegeben und sich in Form und Charakter der Kammermusik angeschlossen, im Zeitgeschmack gleich hoch, insbesondere nahmen in der Meßmusik Symphonien und Konzerte einen sehr breiten Platz als Eingangs-, Ausgangs- und Zwischenstücke ein. Ihre Ausstaffierung mit Konzerten wird am reichlichsten durch die Autobiographien von Dittersdorf und Gyrowetz belegt, die Rolle, die die Symphonie darin spielte, ergibt sich aus Burney, der in Venedig mehrere Messensymphonien für zwei Orchester, von Galuppi sogar eine für sechs Orchester hörte. Bruchstücke solcher Symphonien aus Messen Habermanns sind kürzlich veröffentlicht worden*). Wie die selbständige Instrumentalmusik in Kirche und Messe, verweltlichte folgerichtig auch die Orchesterbegleitung in den Messen. Das lag schon in dem Übergewicht der Violinen. In Deutschland ist es der jüngere G. Reutter, der alle diese Elemente der Entkirchlichung in der Messe sammelte und damit die Arbeit von Fux vernichtete. Auch Joseph Haydn und W. A. Mozart sind von seinem Einfluß soweit ergriffen worden, daß ihre Messen weder zu ihren noch zu den Hauptwerken der Gattung gezählt werden können.

J. Haydn. J. Haydn den Symphoniker gegen Unterschätzung zu verteidigen ist eine zeitgemäße Pflicht, aber sich für Haydn den Messenkomponisten zu ereifern, darf füglich Kennern aus der Familie der Schneerichs, darf Leuten überlassen bleiben, die es an der Ordnung finden, wenn Messen ohne Kenntnis des Textes angehört und beurteilt werden, für die an Festtagen ein Kyrie aufhört ein Kyrie zu sein. Es ist viel liebenswürdige, kindliche und rührende Musik in diesen Haydnschen Messen, durch

*) M. Seifert: F. J. Habermann (in F. X. Haberls Jahrbuch für 1903).

die Naivität und die Herzenseinfalt des gebornen Volksmannes sind sie alle köstlich. Aus Menschenfreundlichkeit und um den Ungelehrten entgegenzukommen, schreibt Haydn, wo es nur angeht, liedmäßig, bevorzugt die jedermann vertrauten Formen der Arie und der Sonate und hält auch die Fugen schlicht und sinnfällig. Mit diesen Fugen sind Haydns Messen in der Aufführungszeit stark populär geworden und es in England, auch in Osterreich bis heute geblieben. In ihrem Verhältnis zu den kirchlichen Forderungen lassen sie sich in zwei Gruppen scheiden; die vom Jahre 1782 ab geschriebenen sind durchschnittlich ernster und weniger ungeniert. Aber auch die besten, die Cäcilienmesse, die Nelsonmesse, die Theresienmesse sind in sich ungleich. Diese Ungleichheit zeigt sich zunächst einmal darin, daß die Solosätze durchschnittlich hinter den Chören zurückstehen. Auch bei letzteren ist zuweilen, z. B. in der heroischen Kyrienfuge der Theresienmesse, der Ton vergriffen, aber durchschnittlich sind sie freier von anstößigen Stellen. Zweitens sind die Abschnitte des Lobens, Preisens, Dankens besser als die des Mitleides, des Klagens und Trauerns. Zwar ist Haydns Gottesfreude der stärkste Jubel und die tiefste Ehrfurcht versagt, sie variiert am liebsten den Ton der Chöre der »Schöpfung,« deren Arien klingen sogar direkt an. Aber er bleibt hier doch der Aufgabe nirgend soviel schuldig, wie so oft bei der Wiedergabe der dogmatisch tiefsinnigen und ergreifenden Stellen: Wie äußerlich kontrapunktisch das »Qui tollis« in der Messe »in tempore belli« und in der Theresienmesse! Was für ein oberflächliches »Et incarnatus« hier und in der Nelsonmesse! Der Haydn, der die »Sieben Worte«, der so schöne Motteten wie »Insanae vanae curae« komponiert hat, ist in den Messen nicht recht zu erkennen. Wir müssen es ihm aufs Wort glauben, wenn er seinem Griesinger*) versichert, daß ihm die Messe zu schreiben nahe gehe und das Höchste sei. Wir müssen uns über das Gelungene

*) Griesinger, A: Biographische Notizen, S. 116, 118.

und Geniale, was auch diese Werke enthalten, gerade so freuen wie in der Architektur über den Wunderbau des Markusdoms. Aber wie diesen niemand als Muster eines christlichen Gotteshauses ansieht, so müssen wir auch dem Erzbischof von Hohenwarth recht geben und ihn dafür loben, daß er kurzer Hand seinerzeit für die Wiener Kirchen die Aufführung Haydnscher Messen verbot! Unter diejenigen, welche mit dem Erzbischof gegen die Wende unseres Jahrhunderts die Nichtigkeit der Messen Haydns und der ganzen Hasse-Reutterschen Schule erkannten, gehört Tieck. Im zweiten Teile des »Phantasus« verwirft er alle zeitgenössische Kirchenmusik und stellt (vor Thibaut) die alten Italiener als Vorbild auf.

W. A. Mozart. Mozarts Messen, welche jetzt, 16 an der Zahl, in der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel vorliegen, sind bis auf eine Ausnahme Jugendarbeiten. Biographisches Interesse bieten alle, entweder durch rührende Naivität, oder durch Anklänge an Mozartsche Meisterwerke. Wird aber ihr Stil an der Hoheit des Textes gemessen, so genügt er nur zum Teil. Denn Mozart macht es sich zuweilen sehr leicht, am ersichtlichsten in der zweiten Krönungsmesse*), deren meiste Sätze aus »Cosi fan tutte« stammen. Selbst die verhältnismäßig reifste unter diesen Jugendmessen (Nr. 6, F dur), die durch kontrapunktische Arbeit durchweg auf eine höhere Stufe gelangt, vergreift hie und da den Ton, am auffälligsten im Kyrie.

Die erwähnte Ausnahme ist eine unvollendet gebliebene C moll-Messe, die Mozart im Jahre 1782 begann und als eine Art Votivmesse in Salzburg aufführen wollte, wenn er Constanze als Frau dahin brächte. Sie ist am 25. August des folgenden Jahres auch wirklich in der dortigen Peterskirche — in den Lücken durch ältere Arbeiten ergänzt — gesungen und von Mozart später zum größten Teit für den »Davide penitente« benutzt worden. Die früheren Messen überragt dieser Torso durch

*) Köchels Verzeichnis Nr. 391 7.

die größere Anlage der Sätze, durch einen strengeren an Bach und Händel genährten Stil. Den Chören ist er allen zugute gekommen, und einzelne (das Kyrie, das »Gratias,« das »Qui tollis«) sind Perlen Mozartscher Kunst, die den Vergleich mit der Kantate »Misericordias Domini«, mit den »Confutatis, maledictis« und ähnlichen Sätzen seines Requiems wohl aushalten. An andern Sätzen aber zeigt sichs, daß der Meister noch nicht durch die Schule des Lebens gegangen war, am deutlichsten an den Sologesängen. Die Sopranarien »Laudamus te« und »Incarnatus est« fallen sogar nicht bloß aus dem Gesamtton der Messe heraus, sondern in den altmodischsten äußerlichen Bravourstil herein. Es ist somit auch diese Messe eine stark ungleiche Arbeit. Indes enthält sie soviel schönes und eigenes, daß der Versuch Alois Schmitts, diese Messe zu vervollständigen und dem geistlichen Konzert zuzuführen, Anerkennung verdient. Der Bearbeiter hat für das fehlende »Agnus Dei« nach dem auch von Süßmayer im Requiem Mozarts benutzten Verfahren einzelner Vertreter der alten Vokalmesse einfach die Musik des Kyrie wiederholt, für das Credo, das Mozart vor dem »Crucifixus« abbricht, unbekanntere Kirchenstücke des Meisters benutzt. Freilich bleibt auch jetzt noch zwischen dieser Messe Mozarts und seinem Requiem oder gar zwischen ihr und der Hmoll-Messe S. Bachs und der Beethovenschen Festmesse ein Abstand, auf den man nicht erst durch herausfordernde Vergleiche aufmerksam machen sollte.

Beethoven, Messe in C.

Beethoven hat zwei Messen geschrieben, von welchen die erste (Cdur, op. 86) zwar nicht von den Chorvereinen, aber von der Kritik in einem ähnlichen Grade hintangesetzt zu werden pflegt, wie des Meisters zwei erste Symphonien und andere Jugendwerke. Diese Cdur-Messe hat allerdings an Beethovens »Missa solemnis« einen unüberwindlichen Nebenbuhler; aber sie ist keineswegs ein unbedeutendes, sondern vielmehr ein in der Geschichte der Instrumentalmesse vollgültiges und merkwürdiges Werk. In den Einzelheiten läßt diese

Messe berechtigte Wünsche offen, aber in der musikalischen Stimmung der einzelnen Sätze, in der Wahl der meisten ihnen zugrunde gelegten Tongedanken darf sie ein würdiges und herrliches Werk genannt werden. Die Messe in C ist Beethovens erste Arbeit in dem eigentlich großen Stile geistlicher Chorkomposition. Wir wissen nicht, ob Beethoven, sei es durch die Praxis der Bonner Hofkapelle, sei es durch den weiten Blick seines hochgebildeten Lehrers Neefe, in diesem Stile auf bessere Muster als die in der Zeit herrschenden hingeführt wurde. Oder war es die Kraft des eignen Geistes, welche ihn hier, ähnlich wie in der »Trauerkantate auf den Tod Josephs des Zweiten« und in den geistlichen Liedern auf einen höheren Weg hob? Tatsache ist es, daß sich Beethoven mit dieser Cdur-Messe auf einen ganz anderen Boden stellte, als der war, auf welchem die Messen seiner Zeit, auch die Haydns und Mozarts, zu entstehen pflegten. Diese Abweichung von dem Hasse-Wienerischen Kirchenstile ist dem Werke lange Zeit übel vermerkt worden. Der Fürst Esterhazy, in dessen Kapelle Beethoven die Messe zur nachträglichen Feier des Geburtstags der Fürstin, an Mariä Namensfest am 13. September 1807 zum erstenmal aufführte, empfing den Komponisten nach beendigtem Gottesdienst mit der Frage: »Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?« und den zur Seite dabei stehenden fürstlichen Kapellmeister (Hummel) sah Beethoven, nach Schindlers Bericht, lachen. Noch viel später war es Brauch, den kirchlichen Charakter dieser Messe, und zwar immer im Hinblick auf die Werke Haydn's, zu bemängeln. Der Erste, welcher unter den musikalischen Schriftstellern entschieden für die absolute und relative geistige und religiöse Überlegenheit dieser C dur-Messe eingetreten ist, verdient rühmend hier angeführt zu werden. Es ist Dr. F. P. Graf Laurencin*).

---

*) Dr. F. P. Graf Laurencin, Zur Geschichte der Kirchenmusik. Leipzig 1856.

Wie an einem Geiste, der in der Messe lange nicht o nachdrücklich gesprochen, so ist die C dur-Messe Beethoven's auch an neuen Formen reich. Am meisten tritt unter ihnen die enge Verbindung von Chor und Solo hervor, welche Beethoven hier angewendet hat. Ein Wechsel von Chorsätzen und Solopartien, bald in längeren, bald in kürzeren Abständen, war in der Instrumentalmesse von Anfang an üblich, aber das Ineinandergreifen und Zusammenwirken beider Gruppen, wie es Beethoven hat, ist eine taktisch viel reichere und belebtere Form, deren Vorbilder auf dramatischem Boden, wenn auf dem geistlicher Musik: in weiter zurückliegenden Zeiten zu suchen sind: den antiphonischen Chorbauten der venetianischen Schule. Das durchgehende Soloquartett, welches mit dem Chor addiert, den Vokalsatz der C dur-Messe als einen achtstimmigen erscheinen läßt, hat die letztere mit der »Missa solemnis« gemein.

Das Kyrie hat die Anlage einer dreiteiligen Arie Die Sonderung dieses Teils in drei getrennte, selbstständige und thematisch verschiedene Sätze, wie sie in der alten Vokalmesse üblich war und wie wir sie noch in den Messen Bachs treffen, war in der Instrumentalmesse schon lange vor Haydn aufgegeben. Sie kommt noch vor, z. B. bei Cherubini, aber nicht als Regel. Der Hauptsatz und die mit ihm gleichlautende Wiederholungspartie des dritten Teils im Kyrie der C dur-Messe beginnen mit einem liedartigen viertaktigen Thema von frommem, hoffnungsvollem Ausdruck. Er schließt mit einer Wendung ins höhere Pathos und bringt am Ende eine schöne und kühne Modulation. Sein erstes Motiv

Andante.

taucht in der Orchesterpartie der Messe wiederholt auf und dient im Hauptsatze des Kyrie den Singstimmen noch weiter dazu, die angeschlagene Gebetsstimmung weiter zu entwickeln. Sie wird unruhiger und trüber, bis die Bläser das Wort ergreifen und mit einigen wenigen Takten in den schönen warmen Mittelteil des »Christe eleison« (E dur) einlenken. Er ist

einfach, innig und kurz. Nach wenigen Perioden, an deren Schluß die Zuversicht auf die Hilfe des Gottessohnes mit echt Beethoven'scher Entschiedenheit und Dringlichkeit ausgesprochen ist, steigt das oben mitgeteilte Anfangsmotiv des Kyriesatzes aus der Tiefe, zunächst aus den Fagotten und nach ihnen den Männerstimmen, wieder auf und führt uns bald in den Hauptsatz zurück, der — bis auf eine dunkle Akkordnuance am Schluß und ein sehr schön gedachtes Unisono der still vor sich hinbetenden Singstimmen — wörtlich wiederholt wird. Das Gloria hat ebenfalls dreiteilige Anlage. Der erste Teil, vor dem »Qui tollis« abschließend, ist ein Allegro im raschen C-Takte. Seine erste Hälfte rauscht in freudigem Drange vorüber; Aufenthalt wird nur bei »bonae voluntatis« genommen und beim »Glorificamus te«. Die Musik des Chors hat den Charakter eines schwungvollen, feierlichen Anrufens der Gottheit, durch kurze Stellen frommer Demut sehr packend unterbrochen: Die bedeutendste letzterer Art ist die von den Hörnern eingeleitete bei »Et in terra pax«. Die Einheit des ganzen Abschnittes wird formell durch das immer wiederkehrende Motiv ausgeprägt. Die zweite Hälfte des ersten Teils besteht aus einem innig und ruhig gehaltenen Tenorsolo auf die Worte: »Gratias agimus tibi«, in dessen Satzendungen der Chor bekräftigend einfällt. Der zweite Teil des Gloria ist ein Andante mosso im $^3/_4$-Takt (Fmoll), vom Soloquartett mit herrlichen Gebetsmelodien, aus denen Hingebung und auch ein leises Zagen spricht, ausgeführt. Der Chor schließt sich nur einmal psalmodierend an und tritt erst in der zweiten Hälfte, von dem feierlich erstaunten »Qui sedes« an, in Wirksamkeit. Nachdem er zuerst das »Miserere« in angstvoller Steigerung ausgesprochen hat, führt er es in dem vertrauensvollen kindlichen Tone weiter, mit welchem das Kyrie begann, auch mit Benutzung des Hauptmotivs desselben. Den dritten

Teil, d. i. den Schluß des Gloria bildet ein kräftiger und Satz, in welchem die Motive



in engen kontrapunktischen Verbindungen, in einzelnen Abschnitten fugenartig, durchgeführt werden. Das »Amen« erhält eine besondere Auszeichnung durch Harmonien, Deklamation und eigenen thematischen Nachgesang.

Im Credo, dem gefürchtetsten Text, den die geistliche Vokalkomposition überhaupt bietet, tritt das Beethoven von seinen unmittelbaren Vorgängern und Mitarbeitern unterscheidende Prinzip des musikalischen Entwurfs der Messe am klarsten hervor. Es ist die Beachtung des Sinns aller einzelnen Sätze, Satzteile und bedeutungsvoller Einzelworte. Während andre sich darauf beschränken, die Hauptstimmung eines ganzen Abschnitts wiederzugeben und auch diese Aufgabe wohl der Bequemlichkeit des formellen Entwurfs unterordnen, geht Beethoven an keinem Begriffe vorbei, welcher eine eigne Geltung hat. Die Folge davon ist, daß der Chorsatz im ersten Teile des Credo (bis zum »Et incarnatus est«), dem Hörer keinen thematischen Anhalt bietet. Soviel Motive, als der Text Begriffe bietet. Doch ist der Empfindungsgrund, aus welchem sie geschöpft sind, der gemeinsame einer des Staunens vollen, manchmal in scheuem Tone sich äußernden Bewunderung. Im Orchester hat Beethoven die Zusammengehörigkeit dieser vielzahligen Deklamationsabschnittchen durch das Festhalten des Motivs auszudrücken gesucht. In den Biographien des Tonsetzers wird über den Ursprung dieses Motivs eine Anekdote erzählt. Mit dem Eintritt der Worte: »Qui propter nos homines« wird der etwas starre Deklamationston des Satzes weicher, und leitet sehr schön in den Mittelteil des Credo, den Abschnitt von »Et incarnatus« bis zum »Et sepultus est« über. Die ganze

Partie, an der das Soloquartett wieder hervorragend beteiligt ist, klingt wie in Andacht getaucht. Besonders treten die schmerzlichen Rufe beim »passus« hervor; ferner die eingeschalteten Klagemotive der Instrumente und der mit einer stechenden Dissonanz der Altstimme gefärbte, hinsterbende Schluß des Chors. Mit dem »Et resurrexit«, welches den Schlußteil des Credo beginnt, wird der Ausdruck wieder freudig, zuweilen bis zu einem stürmischen Grade. Die Deklamation hat stellenweise einen geradezu streitbaren Charakter. Ruhiger gehalten, breiter aussingend, ist fast nur der Abschnitt des Soloquartetts: »Et in spiritum sanctum«. Auch in diesem dritten Teile des Credo bleibt die Genialität wieder zu bewundern, mit welcher Beethoven die Einzelheiten im Text mit einem einzigen Strich eindringlich veranschaulicht. Man vergleiche die Töne und Farben beim Erscheinen der Propheten (»Qui locutus est usw.«) und dann wieder an der Stelle, wo der Toten gedacht wird. Die herkömmliche Fuge beim »Et vitam venturi saeculi« besetzt Beethoven mit einem rollenden Thema und bedient sich in seiner Ausführung verschiedener Mittel der Spannung; namentlich am Schlusse des Ganzen.

Das Sanctus ist ein sehr kurzer Satz. Die Bläser eröffnen ihn mit einer erwartungsvollen zarten Musik, welche von den Singstimmen aufgenommen und mit feierlich fremdartigen Modulationen weitergeführt wird. Das »Pleni« ist festlich mit schmetterndem Ausklang, ebenfalls sehr kurz; das »Osanna« ein fugierender Satz über ein Thema, welches Glück und Dankbarkeit zu atmen scheint. Während in diesem Teile alle Weisen rasch abbrechen, hat das »Benedictus« eine außerordentlich breite Anlage. Es beginnt im Soloquartett in sehr einfacher, frohfrommer Stimmung, die allmählich in ein Schwelgen von Sehnen und Begrüßen übergeht. Der Chor summt erst leise nach, gerät dann aber in Begeisterung und Verzückung. Beethoven führt ihn in diesem Satze vorwiegend in Unisonos. Die Wiederholung des »Osanna« schließt die Abteilung.

Das Agnus dei beginnt mit zitterndem Orchester, der Chor ruft in heftiger Angst: die Stimmung des Satzes ist außerordentlich unruhig und gedrückt; fast das einzige freundliche Element in ihm die Achtelfigur der Instrumente. Mit letzterer leitet die Oboe den Übergang ein zu dem »Dona nobis«. Der Einsatz des unbegleiteten Soloquartetts, der ruhige Ton sicherer Hoffnung, der daraus klingt, läßt dieses einfache Sätzchen wirken wie reinen Himmel nach schwarzen Wolken. Lang hin breiten sich die Akkorde auf das »pacem« aus; der Chor wiederholt den Friedensklang, zuweilen heftig, wie von einem Rest der Beklommenheit getrieben. Sie bricht auch wirklich nochmals hervor und äußert sich bei der Wiederholung des »Agnus dei, qui tollis« noch einmal kurz in dem Schreckenscharakter, mit dem der Satz anfing.

Im Jahre 1813 erschien eine Partiturausgabe der Cdur-Messe (bei Breitkopf & Härtel) mit dem Nebentitel »Drei Hymnen usw.«. Diese Bezeichnung, ersichtlich auf die Verwendung des Werkes im Konzert berechnet, läßt sich, bezüglich der Dreiteilung, wenigstens aus dem liturgischen Verhältnis der Sätze rechtfertigen. Denn im Hochamte bilden Kyrie und Gloria, und ebenso Sanctus und Agnus dei geschlossene und zusammenhängende Akte. Die dieser Ausgabe beigegebene deutsche Übersetzung — »Tief im Staub anbeten wir dich, den ew'gen Weltenherrscher usw.« — wird den Deklamationseigentümlichkeiten der Beethovenschen Musik sehr wenig gerecht und ist glücklicherweise gegenwärtig wieder außer Brauch gesetzt.

L. v. Beethoven, Missa solemnis.

Die zweite Messe Beethovens, seine ebenso bewunderte als gefürchtete »Missa solemnis« (Ddur, op. 123), ist das Werk des in doppelter Schule von Leben und Kunst zu vollster Eigentümlichkeit ausgereiften Meisters. Zeitlich und geistig eine Art Nachbarin der neunten Sinfonie (op. 125), steht sie über der Vorgängerin in C durch die Freiheit und Bestimmtheit, mit welcher Beethoven in dem neuen Werke seine Individualität walten läßt, durch die Größe und Fülle der musikalischen Formen. Aber im

technischen Plane und in den geistigen Anschauungen zeigen sich beide Werke als Schwestern. Gemeinsam ist ihnen der hohe Ernst in der Erfassung des Textes im ganzen, gemeinsam die Richtung auf anschauliche Ausgestaltung aller einzelnen Worte von Bedeutung. Die verwandtschaftliche Ähnlichkeit läßt sich bis auf die ziemlich wörtliche Übereinstimmung in der Wiedergabe bestimmter Züge verfolgen. Beim Vergleich der Stelle »passus« in beiden Messen dürfte sie am klarsten hervortreten.

Beethovens Messe in D gehört unter den auf Erneuerung der Kunst gerichteten Werken seiner dritten Periode zu denjenigen, bei welchen es sich der so wie so kritischste aller Tonsetzer ganz besonders hat sauer werden lassen. Schindler, dem wir in diesem Punkte Glauben schenken dürfen, schildert drastisch den Zustand der Aufregung, in welchem sich der Meister zu wiederholten Malen während der Zeit befunden hat, in welchem das neue Hochamt in seinem Innern nach Gestaltung rang. Die Skizzen zu dem Werke, wie sie uns neuerdings aus Nottebohms Nachlasse*) vorgelegt worden sind, bilden klassische Zeugnisse für die einzelnen Stationen dieses heißen Mühens und bestätigen wieder die ganz eigentümliche Art, in welcher Beethoven die Form dem Geist unterzwang. Wie in einer poetischen Vision leuchtete ihm der Punkt voraus, welcher der geistige Mittelpunkt eines großen Gebildes werden sollte. Ihn festhaltend, steuerte er sein Schiff in tausend Wendungen, kreuzte und kämpfte wie ein Columbus, bis der sichere Weg gefunden war. Eine Stelle, die dieses Verfahren in ähnlicher Deutlichkeit und Besonderheit, wie die berühmte Hornstelle in der »Eroica« veranschaulicht, ist in der D dur-Messe die Einführung der Kriegsmusik im Agnus dei. Sie wurde zur fixen Idee bei dem Entwurf dieses Satzes, der Pol, um den die Fantasie des Meisters in immer neuen Versuchen kreiste. Die Skizzen zu der

*) Nottebohm, G., Zweite Beethoveniana, Leipzig 1887.

»Missa solemnis« umfassen die Jahre 1818 bis 1822, eine Zeit, die in der äußeren Geschichte des Meisters sich ziemlich schmerzlich auszeichnet. Beethoven begann die Komposition, als die Ernennung des Erzherzogs Rudolf, seines Schülers, zum Erzbischof von Olmütz bekannt wurde. Sie sollte als Festmesse bei der Einführung im nächsten Jahre dienen, wurde aber erst Ende des Jahres 1822 fertig. Von der Aufführung einzelner Sätze des Werkes i. J. 1823 ist oben schon die Rede gewesen. Vollständig kam die Messe zuerst im Jahre 1824 zu Gehör und zwar in Petersburg, wo Fürst Galitzin das Werk für ein Konzert der Musikerwitwenkasse erworben hatte, — ein Ereignis, welches aber, abgesehen von einem kurzen, entzückten Bericht in der Allgemeinen musikalischen Zeitung für jene Zeit spurlos vorüberging! Die nächste nachweisbare Aufführung fand in einem jener stillen, musikalisch aber schwungvollen und reichen Winkel statt, an denen Deutschland auch jetzt, in der Zeit der hereinbrechenden Zentralisation glücklicherweise noch nicht ganz verwaist ist: in der böhmischen Lausitz zu Warnsdorf, i. J. 1830 unter Leitung des Kantors J. V. Richter. Weihnachten 1832 dirigierte sie Moscheles in einem Privatkonzert des Mr. Alsager zu London. Die Aufmerksamkeit größerer Kreise und die Popularität, welche Beethoven, trotz der hohen Meinung, die er von seiner »Missa solemnis« hegte, selbst erst von einer späteren Generation erwartete, kam, nachdem das Werk i. J. 1844 auf einem rheinischen Musikfeste durch H. Dorn vorgeführt worden. Gleich im folgenden Jahre, 1845, brachte sie E. F. Richter, der spätere Thomaskantor, einer der trefflichsten unter den Musikern, welche prunklos in dieser Stadt gewirkt haben, in Leipzig zu Gehör. Es kann nicht die Aufgabe sein, hier die langsamen Schritte in der Statistik der praktischen Einführung der »Missa solemnis« alle nachzuzeichnen. Einen Wendepunkt, von dem aus es rascher ging, bildet das Jahr 1868 dadurch, daß von jetzt ab Carl Riedel mit seinem Verein für das Werk in regelmäßigen Aufführungen nicht bloß in Leipzig, sondern

auch auf den Festen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins eintritt. Heute ist es allen bedeutenden Chorvereinen pflichtmäßig bekannt. Die einzige Stelle, wo es alljährlich auch im Gottesdienst erscheint, ist der Dom zu Preßburg *).

Dem Vergleich von Beethovens »Missa solemnis« mit Bachs »Hoher Messe« ist wohl jeder Leser schon begegnet. Die beiden Werke haben Äußerlichkeiten gemein: die Schwierigkeit der Ausführung und, in verschiedenem Grade, auch des Verständnisses, die große Länge, welche sie für die Liturgie ungeeignet macht. Aber die inneren Berührungspunkte sind nicht zahlreich. Schon der Entwurf der Form, das musikalische Gewebe beider Werke, zeigt auf einen ganz verschiedenen Geistesgrund: Bach vertieft sich ruhig in breiten Einzelbildern, die er zu großen Zyklen aneinanderreiht, Beethoven drängt Ereignisse und Figuren in große Gemälde zusammen und sucht die Massen durch scharfe Charakteristik aller einzelnen Erscheinungen und Gruppen zu sondern und zu klären. Die Methode des Entwurfs unterscheidet sich bei beiden Meistern wie Stollen und Schacht. Der Vortrag der Gedanken ist bei Bach durchaus melodisch-kontrapunktisch, bei Beethoven zur guten Hälfte deklamatorisch. Beethovens Messe macht nach Anschauung und Ausdruck an die geistige Mitarbeit des Zuhörers größere Ansprüche als die Bachs und setzt namentlich in den großen Sätzen: Gloria und Credo einen schnellen und beweglichen Geist und ein scharfes Tonverständnis voraus.

Diejenigen Sätze, welche die wenigsten Schwierigkeiten bieten, sind Kyrie und Sanctus.

Das Kyrie ist, wie in der Cdur-Messe, dreiteilig; erster und dritter Teil sind nahezu gleichlautend. Der Satz, welchem Beethoven die Vortragsbezeichnung »Mit Andacht« gegeben hat, beginnt mit einem Vorspiel des Orchesters, in welchem die Blasinstrumente das Hauptthema des Kyriesatzes vortragen. Beethoven hat in

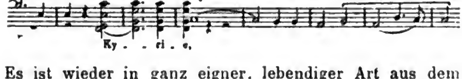
---

*) Hans Volkmann: R. Volkmann, S. 109.

seiner D dur-Messe den Blasinstrumenten besondere Aufmerksamkeit geschenkt; hier im Kyrie beruht ein Teil der feierlichen Wirkung des Satzes auf der Verwendung ihrer Klänge. In dem Band von Skizzenheften, welche den Jahren 1819 bis 1822 angehören, befindet sich eine Bemerkung: »Das Kyrie in der Neuen Messe bloß mit blasenden Instrumenten und Orgel«. Wir wissen nicht, ob sie sich auf das Kyrie einer etwaigen, geplanten dritten Messe oder auf das Kyrie der »solemnis« bezieht. In letzterem Falle müßte dieses später entstanden sein als die ihm folgenden Sätze. Jedenfalls beweist sie, daß Beethoven den Blasinstrumenten in der Kirchenmusik eine außerordentliche Bedeutung beilegte.

Nachdem das Orchester so den Grundton für die Stimmung des Kyrie gegeben hat, naht sich die Sängerschar, Chor und Soli, in ehrfurchtsvollem Schritt. Dreimal wird der Name des Herrn, wie unter langen Verbeugungen, angerufen, sie treten dem Throne in gemessenen Absätzen näher und nun erst spricht der Führer die Bitte aus: »eleison«. Es ist ein Gnadenruf aus frommen guten Herzen, aus reiner, aber demütiger Seele. Das ganze Thema sieht folgendermaßen aus:





Es ist wieder in ganz eigner, lebendiger Art aus dem Zusammenwirken von Chor und Soli entwickelt. Für den thematischen Aufbau des Satzes ist das eingehakte Motiv wichtig, namentlich die Quartenwendung. Aus ihr ist auch das herzliche Zwischenspiel

gezogen, mit welchem die Bläser der auf einem gemeinschaftlichen Ton schlicht hinbetenden Chorgemeinde wiederholt im Satze Vertrauen und freudige Zuversicht zuzusingen scheinen. Und tatsächlich beherrschen diese Empfindungen den Satz und heben sich zum Ausdruck einer unverhohlenen naiven Freude, als sich der Gebetsakt mit dem »Christe eleison« dem Sohne Gottes zuwendet. Es liegt in diesem mit dem frischen, muntern Rhythmus einsetzenden Teil des Kyrie, in diesen unaufhörlichen, freundlich lebendigen Zurufen, in diesen kosenden Figuren etwas vom Reize einer Kinderszene. Doch bleibt der ehrfürchtige Charakter gewahrt und kommt namentlich in dem leisen, auch den Abschiedsschmerz andeutenden Schlusse zum bestimmten Ausdruck.

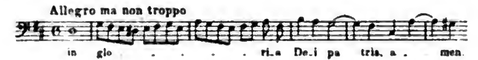
Das Gloria hat vier Hauptteile: die mittleren sind kürzer, der anfangende und schließende sehr ausgedehnt und gliederreich. Der erste Teil, dessen letztes Glied das »Domine Deus rex Christe« bildet, ruht auf dem jubelnden Thema, mit welchem die Anfangsworte des Gloria selbst einsetzen:

Allegro vivace.
Glo-ri-a in ex-cel-sis De-i

Es gleicht in seiner einfachen Fassung mancher altkirchlichen Intonation und hat vielleicht eine wirkliche liturgische Quelle. Beethoven hat ihm eine elementar fortreißende Kraft entlockt und verwendet es oft wie einen unwiderstehlichen Lockruf der Begeisterung. Mit ihm schwingen sich die Chorstimmen von Höhe zu Höhe, mit ihm rufen die Stimmen des Orchesters, die es zugleich häufig erweitern und umspielen, von den Stellen andächtiger Sammlung wieder hinweg zu mächtigen Ausbrüchen der Freude an Gott. Die Episoden, welche von diesem Grundcharakter des ersten Teils des Gloria sich absondern, sind das freundlich ruhige: »Et in terra pax«, das auf festem Motiv fugierende »Glorificamus te« und das »Gratias agimus tibi«. Letzteres bildet den längsten Zwischensatz in diesem Teile. Es ist eine langsamer einsetzende Musik, mit dem Charakter zarter Anmut, wie er in den Messen der Beethovenschen Zeit für diese Worte

üblich geworden war. Die Alten, denen sich auch S. Bach in der »Hohen Messe« angeschlossen hat, ziehen in der Regel eine feierliche Weise des Dankes vor. Den höchsten Grad von Weihe zeigt hier z. B. Palestrinas »Assumpta est Maria«. Eine der Beethovenschen Auffassung näherstehende Ausnahme findet sich in der fünfstimmigen Fdur-Messe des Orlando di Lasso. Beim »Domine deus« nimmt das Orchester das Gloriathema wieder auf, der Chor deklamiert die Anreden des Höchsten mit nachdrücklicher Betonung dazwischen, namentlich von dem Begriffe des »omnipotens« aufs Höchste ergriffen. Eine kurze Wendung weicherer Art tritt wieder ein, als sich die Soli dem Sohne Gottes mit: »Domine fili unigenite« zuwenden. — Den zweiten Hauptteil des Gloria bildet das »Qui tollis peccata mundi«, ein Satz, der durch Tempo und Tonart (Larghetto $^2/_4$, Fdur) sich scharf von dem vorhergehenden abhebt. Der Verstoß gegen Grammatik und Sinn, welcher darin liegt, daß der Relativsatz ganz vom Subjekt getrennt ist, war allem Anscheine nach durch die Tradition selbst für den scharfen Kopf Beethovens geheiligt. Mit schwerem Herzen wird hier des Leidens Christi und der Sünden der Menschheit gedacht, um Erbarmen und Erhörung gebeten. Instrumente und Singstimmen fangen beklommen an, die Töne fallen wie Lasten, die Melodien teilen sich zwischen Zagen und Inbrunst, und der Chor steht oft wie scheu und mit gelähmter Zunge in der Ferne und stammelt nach, was die Solostimmen für ihn gesprochen. Besonders rührend sind die Stellen des »suscipe deprecationem nostram«. Merkwürdig, ja absichtlich gewaltsam sticht gegen diesen Ton der Zerknirschung und des Kleinmutes der kräftig imposante Aufruf ab: »qui sedes ad dexteram patris«. Die Szene verklingt wie eine ungelöste Frage, die Pauken geben noch einige Tropfen Schauer hinzu, dann richtet sich das Orchester plötzlich fest auf: der dritte Hauptteil, das »Quoniam«, beginnt. Es ist ein kurzer Satz, mehr deklamiert als gesungen, technisch interessant durch die

scharf berechnete Verteilung der Akzente, von denen die harmonisch ausgedrückte Betonung des »tu« schon häufig erwähnt worden ist. Der vierte Hauptteil enthält nur die Worte »in gloria dei patris, Amen!« Er zerfällt wieder in drei Abschnitte. Der erste ist eine Fuge über das Thema:



das in seinem Achtelteil und in dem aus Vierteln gebildeten Motiv gesondert durchgeführt wird. Der zweite Abschnitt ist im wesentlichen nur eine Fortsetzung des ersten, gesteigert durch schnelleres Tempo und das Zusammenwirken von Soloquartett und Chor, im Inhalt dadurch erweitert, daß das Thema des »Quoniam« rhythmisch mit anklingt. Von besonderer Gewalt sind die wenigen Takte, wo die sämtlichen Stimmen das Achtelmotiv unisono singen. Beethoven ließ sich mit diesem mächtigen Ausdruck himmlischer Freude noch nicht genügen und nahm noch einen frischen Aufschwung zu einem dritten Abschnitt. Dieser bringt die Worte und das Thema vom Anfang des ganzen Gloriasatzes, aber im Presto, wie in einem Rausche des Entzückens, ebenso kurz als kühn und fast verblüffend. Die Ähnlichkeit mit dem Ende des Finale der neunten und fünften Symphonie ist nicht zu verkennen. Das ganze Gloria verlangt von den Ausführenden sehr viel. Im Chor hohe Töne ohne Zahl, im Orchester namentlich für die Posaunen Figuren, die fast unerhört sind.

Noch schwieriger ist aber das Credo. Dem Chor mutet es große Anstrengung zu; die Soprane sind geradezu rücksichtslos behandelt. Aber auch dem Hörer wird es wenigstens in der ersten Hälfte des Satzes nicht leicht gemacht, da die Motive sehr viel wechseln. Das Eingangsthema

All° ma non troppo.
Cre - do, cre - do.

beherrscht den Satz nur bis zu der Stelle »ante omnia saecula« und tritt dann

erst nahe am Schlußteile wieder hervor. Es spricht den festen und freudigen Ton des Bekenners. Marx hat aber wohl etwas hineingehört, was nicht darin liegt: ein »Muß«, einen Kampf und Trotz gegen den Zweifel. Weder der Aufbau dieser vier Noten, noch ihre Durchführung ist so ganz und gar ohne Vorbild, wie dieser Erklärer meint. Wir werden in beiden Beziehungen unmitelbar an das Credo in Mozarts F dur-Messe (Nr. 6) erinnert, in welcher das — auch aus dem Finale der Jupitersymphonie bekannte — Hauptthema eine ähnliche Behandlung erfährt. Festigkeit, Kraft und Entschiedenheit kennzeichnet die ganze Eingangspartie von Beethovens Credo. An der Stelle, wo Gott als Vater betrachtet wird, sänftigt sich der Ton auf einen Augenblick und wir hören aus dem Orchester einige Takte lang liebliche Motive. Der erste tiefere Einschnitt in dem Strom des Bekenntnisses wird bei der Stelle »et invisibilium« gemacht. Ein piano — das oft gebrauchte koloristische Mittel zur Auszeichnung des Wunderbaren und Geheimnisvollen — hebt diesen Schluß noch deutlicher hervor. Ein zweiter, ähnlich gehaltener, kommt an der Stelle »ante omnia saecula«. Nun bringt Beethoven die Haupteigenschaften des Gottessohns mit besonderen Motiven, freudig staunend »Deum de deo« und »non factum« aber kurz; länger und mit breitem Nachdruck auseinandersetzend das »consubstantialem per quem omnia facta sunt«. Wie in der C dur-Messe ist der Gedanke, daß Christus für uns vom Himmel herabgekommen: »qui propter nos homines usw.« mit einer rührenden Musik wiedergegeben, in der jedoch auch die Wortmalerei hervortritt (auf »descendit«). Sie ist noch einfacher und inniger als in dem Schwesterwerke und leitet zu dem schönen Mittelteile des Credo über, der die Menschwerdung des Gottessohnes, sein Leiden und Sterben behandelt. Seine beiden Abschnitte, das so fremdartig und leer begleitete »et incarnatus est« und das aus echtesten und edelsten Schmerzenstönen zusammengesetzte »Crucifixus« gehören zu den ergreifendsten Leistungen der Tonkunst. Der Chor gibt auch wirklich an mehreren

Stellen dieses Mittelteils das Bild der schmerzergriffenen und in Trauer stumm gewordenen Gemeinde wieder: Er flüstert in kaum bewegtem Tonsatz. Den großen Gegensatz der Auferstehung: »et resurrexit« leitet Beethoven wie eine Verkündigung aus Priestersmunde ein. Die Stelle wird a capella und in den altertümlichen Harmonien des a capella-Stils gesungen. Erst mit dem »ascendit« tritt das Orchester wieder seine schwungvollen Gänge an und streut freudige Motive aus. Zu den Besonderheiten Beethovenscher Deklamation gehört die Stelle, wo der Sopran am Schlusse des Auferstehungsteils nochmals für sich das »cum gloria« hinausjauchzt. Furchtbar, ernst und hart ist die Erscheinung des jüngsten Gerichts, des »judicare«, in Instrumentierung und Harmonie hingestellt. An letzterer hat Beethoven, laut Skizze, mit einem kaum zu verstehenden Eifer sich gemüht. Nach diesem Abschnitt kehrt das Credothema wieder und leitet zu dem Gedanken an das ewige Leben über. Als er zum erstenmal auftritt, unterbrechen vielsagende Pausen zwischen »et« und »et« die Deklamation. Die himmlische Herrlichkeit schildert Beethoven auf Grund des Thema:

Allegretto ma non troppo

Et vi-tam ven-tu-ri sae- - cu-li, a- - men, a-men.

Es atmet jene fromme Sehnsucht nach Ruhe und Frieden, in deren Ausdruck Bach der größte Meister ist; der Fugensatz, welcher darüber gebaut ist, führt das schöne Bild eines leidenschaftslosen Glücks aus. Es sind aber auch leise Anklänge der Traurigkeit hineingemischt; angesichts deren es sehr zu verwundern ist, daß sich Ausleger*) dieses Satzes haben verleiten lassen, diese Musik heiter scherzend und ein Allegretto aus »lachendem Munde« zu nennen. Die Schuld an diesem Mißverständnis trägt wohl Beethovens unleserliche Handschrift. Der Drucker hat an einer Stelle, wo Beethoven den

*) Heimsoeth: L. v. Beethovens Missa solemnis, Bonn 1845.

Einsatz des Altes mit »sforzando« sehr deutlich wünschte, »scherzando« gelesen und gesetzt. Nach einem solchen elegischen Abschluß der Fuge ist es, wo Beethoven den Ton seiner Schilderung ändert: Allo. con moto tritt ein, das Thema kommt in der Verkürzung und der Satz wird zum Gemälde einer übermenschlichen, gewaltigen Himmelslust. So klingt er aus; nur ganz kurz vor dem Schluß blinken aus der Höhe noch einmal mildere Sterne.

In der älteren Messe bildet das »Benedictus« nur einen kurzen Zwischensatz im Sanctus; in der weiteren Entwicklung der Instrumentalmesse wurde es aber mehr und mehr der Hauptteil. Mit den Wienern hat Beethoven schon in seiner Cdur-Messe das »Benedictus« so breit ausgeführt, daß die eigentlichen Hauptsätze des Textes nur wie kleine Eingangssäulen vor demselben stehen. In der »Missa solemnis« aber hat er nicht nur ein sehr langes, vielleicht das längste »Benedictus« unter allen vorhandenen, geschrieben, sondern auch das anerkannt und denkbar schönste. Der Satz hat einen eigentümlich erhebenden und fesselnden Klang, als tönte er in der Nacht aus den Himmelshöhen herab. Palestrina hat manchmal ähnliche Wirkungen durch Sopranensembles. Die Solovioline, welche aus den höchsten Lagen sich in ruhigen Schritten herabsenkt, strahlt einen sanften Glanz aus; wieder spielen in der Begleitung die Blasinstrumente eine besondere Rolle. Die Melodie, welche die Geige singt, ist von einer Einfachheit und Anmut, welche unmittelbar zum Herzen dringt und Echos weckt. Wir finden nichts natürlicher, als daß die anderen Instrumente, die Sänger im Quartet und im Chor diese süße Tonerscheinung mit verhaltenem Atem nur in leisen, murmelnden Lauten wie ein Wunder begrüßen und wenn sie singen, nichts tun, als die Weisen dieses wunderbaren Violinspiels in immer neuen Wendungen zu wiederholen. Besonders hervorzuheben ist aus dem Vokalsatz die Stelle, wo das Soloquartett auf der Fermate ausruht. Von da beginnt ein begeisterter Ton, der in den kurzen parlando-Stellen des Chors —

forte vorgezeichnet! — den stärksten Ausdruck findet; und ferner eine andere dem Schlusse näher stehende in welcher der Chor von der sanften Macht der Violinmelodie gebannt, in ihr das »Osanna« intoniert, Ausdruck eines höchsten Entzückens, das der Verwirrung die Hand reicht. Zum Beweise, wie Beethoven das Schönste und scheinbar Natürlichste nicht über Nacht kam, sei mitgeteilt, daß den Skizzen nach das »Benedictus« mit einem konzertierenden Satz von vier Soloinstrumenten ausgestattet werden sollte. Ein dem Grundmotiv der Violinmelodie ähnliches war ursprünglich der Flöte im »et incarnatus est« gegeben. In dem sehr kurzen Hauptsatz des Sanctus, welcher durch die Posaunen seine Klangfarbe erhält, ist eine eigentümliche Stelle am Schlusse. Die Solostimmen, welche das Sätzchen allein zu singen haben, fangen hier auf einmal an zu zittern und zu stocken: eine drastische Andeutung der überfallenden Scheu und Angst vor dem Heiligen. Das »Pleni« und »Osanna« weichen gar nicht von dem lauten und kräftigen Stil ab, der in Übereinstimmung mit dem Text in diesen Sätzen bei allen Instrumentalmessen der Periode Beethovens üblich ist. Er schließt die Möglichkeit, das »Pleni« von den Solostimmen allein singen zu lassen — wie die Partitur und wohl nur auf Grund eines Schreibfehlers verlangt — vollkommen aus. Wie im Eingang des Sanctus schlägt Beethoven auch nach dem energisch abbrechenden »Osanna« den Ton ritueller Feierlichkeit an: Es ist ein besonderer Instrumentalsatz von überleitendem Charakter.

Das Agnus dei beginnt Beethoven mit einer ergreifenden Bitte um Erbarmen. Sie klingt schlicht aus einem gnadenbedürftigen Herzen heraus und wirkt doppelt ernst, weil sie zuerst aus dem Munde des Basses uns entgegentritt. Ihm sekundiert der Männerchor. Die anderen Solisten führen das Thema, vom vollen gemischten Chor gefolgt, breiter aus. Der Satz ist eines jener scheinbar einfachen Adagios, wie sie nur ein Meister schreibt. Aus Anrede und Bitte ist ein Szene geworden, halb Beichte und halb

Gericht. Bangen spricht aus dem einsetzenden Bläsermotiv, inbrünstiger und doch verhaltener Büßerton aus den Singstimmen. Die Übersichtlichkeit des Aufbaus tut das übrige um diese Einleitung des Agnus tief einzuprägen und unter den gewaltigsten Abschnitten der Messe obenan zu stellen. Mit dem Themeneinsatz im Solosopran wird der Satz erregter, kritisch; besonders das Orchester ist bewegt. Die Entscheidung fällt plötzlich mit einer Modulation nach Gmoll. Das fällige Bläsermotiv bleibt aus, an seine Stelle tritt ein traumhaft leiser kurzer Anruf des »Agnus Dei« in Ddur. Der Sopran setzt zum erstenmal das »Dona nobis pacem« ein, es ändert sich die Szene. Das Adagio geht in ein Allegretto ($^6/_8$-Takt) über, das die Überschrift »Bitte um innern und äußern Frieden« zeigt. Beethoven entwirft in ihm ein Bild des Friedens, welches uns mit seinen kindlich glücklichen, volkstümlichen Melodien, mit seinem unschuldigen Spiel auf- und absteigender Skalengänge, in die Gefilde der Seligen führen zu wollen scheint. Nun kommt aber eine überraschende Wendung, an Stelle einer Fortsetzung ein Kontrast, der vielfach zur Ablehnung des Agnus dei Veranlassung gegeben hat. Die Stimmen haben das Allegretto mit einer Art Doppelfuge über die beiden Themen:

begonnen, setzen es aber bald unruhig, episodisch fort. Eben stimmen die Bässe des Orchesters das Thema eines himmlischen Reigens an, da wird in fremder Tonart abgebrochen, (Bdur) auch der Takt wechselt (Allegro assai, ₵): Pause, Paukenwirbel, erregte Violinphrasen. Dann eine leibhaftige Kriegsmusik in den Trompeten, zuerst pp, noch wie aus der Ferne; hierauf angstvolle Rezitative im Soloquartett! Beethoven will dem Frieden sein Gegenbild zur Seite stellen: die Störung des äußeren Friedens, den Krieg. Solche Anspielungen kommen im Agnus Dei und im Gloria — hier bei »et in terra pax« — vieler Messen vor, die in Kriegszeiten entstanden sind, in der Nähe Beethovens u. a. bei J. Haydn und bei Holzbauer. In der »Missa solemnis«

erklärt sie sich durch die Erinnerung an Napoleon. Lange hält sich indessen Beethoven nicht dabei auf. Nachdem der Chor den Solostimmen mit einem verzweifelten »Miserere nobis« beigesprungen, kehrt die Musik in die Friedensbahnen, zunächst im Tempo und Rhythmus, bald auch in der Tonart zurück. Als Ddur wieder erreicht ist, folgt eine Dankesszene. Das ist die Absicht, die Beethoven bewog die Worte »Dona nobis pacem« jetzt auf ein Thema aus Händels »Messiashallelujah« durchzufugieren. Die Entlehnung, die durch das Skizzenbuch noch ausdrücklich belegt wird, will sagen: »Er hat uns den Frieden wiedergegeben, Er, »der regiert von nun an auf ewig«. Und daß dieses Zitat verstanden werden konnte, ist jedem einleuchtend, der über die Geschichte der Händelschen Oratorien nach den Freiheitskriegen unterrichtet ist. Bis hierher kann also der Gedankengang Beethovens wohl frappieren, aber er hat keine erhebliche Schwierigkeit. Aber nun kommt eine. Nämlich nach der Durchführung des Messiasthema wird der Ton in dem die Stimmen ihr »pacem« aussprechen nochmals unruhig, leidenschaftlich. Sie brechen nochmals ab und ein zweites Orchesterintermezzo beginnt. Es dauert viel länger als das erste und entwickelt sich über die beiden Themen:

Presto. b) *ff* a) *ff*

Der Umstand, daß sie Umbildungen und Verzerrungen der (oben angeführten) Friedensweisen sind, mit denen das Allegretto begann, daß sich die Gruppen des Orchesters immer hitziger und stürmischer um sie streiten, bis endlich Hörner, Trompeten und Pauken mit ausgesprochenen militärischen Marschklängen einschreiten, führt darauf, daß Beethoven hier den Frieden durch ein Bild des Bürgerkriegs hat kontrastieren wollen*). Wie in der

*) Diese Ansicht ist zum erstenmal und überzeugend von Dr. Rudolf Helßig in einer als Manuskript gedruckten Broschüre: »Zum Dona nobis pacem in Beethovens Missa solemnis« (1903) ausgeführt worden.

»Eroica« und im »Fidelio« klingen demnach auch in dieser Episode des Agnus Dei noch einmal die Schrecken der französichen Revolution nach. Daß das Intermezzo als Seitenstück und als Steigerung zu der ersten Kriegsepisode gedacht ist, geht auch daraus hervor, daß es Beethoven ganz ähnlich beendet: mit Angstrufen der Singstimmen, die zu dem Allegretto vivace und seinem Friedenston zurückführen. Sie herrschen nun bis ans Ende vor, aber doch nicht ganz unbestritten. Da gibt namentlich das Paukensolo, das den letzten drei kurzen Chorintonationen vorhergeht, viel zu denken, und auch der Umstand, daß die letzten Takte mehr bloß aufhören, als innerlich schließen, weist darauf hin, daß Beethoven den ewigen Frieden vorwiegend als Gegenstand der Sehnsucht ansah. Unter den großen zeitgenössischen Musikern begegnet er sich darin mit Cherubini.

In dem Falle der »Missa solemnis« hat die Geschichte einmal gerecht gerichtet. Dieses Werk verdient es, seine Epoche allein zu vertreten. Keine einzige der vielen Messen, welche, während Beethoven noch lebte und in den nächsten Jahrzehnten nach seinem Tode gedruckt und geschrieben wurden, kann sich mit der »Missa solemnis« messen. Das Urteil, welches M. Hauptmann in seinen Briefen an Hauser über die kirchliche Komposition vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zu Mendelssohn, mit Betonung von Hummel und Reißiger fällt, ist hart, aber nicht unbillig. Von der Mehrzahl aller in diese Periode fallenden Messen kann man sagen, daß ihre Musik auch einen andern Text vertragen würde. Es ist keine zufällige, sondern eine dieser Tatsache entsprechende Erscheinung, wenn Haslinger in Wien unter dem Titel »Aus Domeshallen« ein Sammelwerk herausgab, welches beliebte und angesehene Messen aus den ersten Jahrzehnten in einem Arrangement für Klavier allein herausgab. Der Text blieb weg, die Chorstimmen waren eingearbeitet. Da paßte Beethoven freilich nicht hinein. Die zweifelhafte Ehre, in diesem Museum aufgestellt zu werden, genossen als die ersten K. M. v. Weber mit seiner

ersten Messe in G und Cherubini mit der vierten Messe (Cdur). Einige Tonsetzer ragen mit einzelnen Werken über die philiströse Musikantenanschauung dieser Klaviermessen empor. Mit besonderer Auszeichnung ist unter diesen besseren Messen die in Esdur von K. M. v. Weber, die sogenannte »Jubelmesse« (zur goldnen Hochzeit des Königs von Sachsen komponiert) zu nennen. Sie ist ein würdiges Werk, eines seiner bedeutendsten überhaupt und zeigt uns den Komponisten des »Freischütz« auch auf dem Gebiete der Gottesverehrung als eine große, dem Profanen abholde Persönlichkeit. In den kürzlich veröffentlichten Briefen Webers an seinen Berliner Freund Lichtenstein bestätigt der Komponist, was man aus der Musik allein schon sieht, noch ausdrücklich, daß er nämlich in seinen Messen das Beste gegeben hat, was er geben konnte. Aus dem kirchlichen Dienst ist diese Messe glücklicherweise noch nicht gänzlich verbannt. Als ein ähnlich gelungenes Einzelwerk eines fleißigen Messenkomponisten wäre dem eben genannten vielleicht die Fmoll-Messe von S. Molique an die Seite zu stellen. Einige wenige Komponisten schlagen in allen ihren Messen bewußtvoll eine höhere Richtung ein. Zu ihnen gehört als einer der ersten Tomaschek, der leider über Prag nicht nachhaltig hinausgedrungen ist. Zu ihnen gehört auch Abt Vogler, der sich jedoch den guten Eindruck durch musikalische Effekthaschereien immer wieder verdirbt. Am höchsten sind in dieser Klasse die beiden Münchener Ett und Aiblinger zu stellen. Sie wurden mit ihren, einer weiteren Verbreitung durch Neudrucke durchaus würdigen Werken, die praktischen Führer einer heilsamen Reaktion, welche endlich zur Rückkehr zur alten Vokalmesse geführt hat. Ihnen haben wir es in erster Linie zu danken, daß die Messe in Deutschland nicht so tief sank wie in Italien, wo man allmählich dahin gelangte, die heilige Handlung mit aus den neuesten Modeopern genommener Schmacht- und Tanzmusik zu begleiten. Als die Bestrebungen dieser Männer zur Gründung eines besonderen Vereins, des Cäcilienvereins, geführt hatten,

K. M. v. Weber, Es dur-Messe.

S. Molique, F moll-Messe.

Abt Vogler.

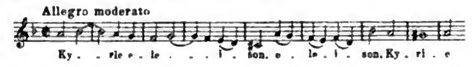
K. Ett und J. K. Aiblinger.

siegte ihre Sache schneller. Es vergingen aber viele Jahre, ehe sie nur eine kleine Partei um sich sammeln konnten. Ihre Gesinnungsgenossen waren Bischöfe schon früher gewesen; die musikalische Welt hatten sie lange gegen sich. Als man im Anfang der dreißiger Jahre sich von München aus entschieden gegen die Haydnsche Richtung der Instrumentalmesse und ihren immer nüchterner gewordenen Nachtrab wendete, da passierte es denn, daß in der Hitze des Aufräumens auch Beethoven mit in den Bann getan wurde. Uns fällt es sehr auf, in jener Proscriptionsliste Cherubini in gleiche Linie mit Beethoven gestellt und mit denselben Urteln »fantastisch, träumerisch« belegt zu sehen. Wir achten Cherubini sehr hoch und bedauern, daß ihn unsere Zeit vorwiegend nur platonisch bewundert. Aber wir teilen die Überschätzung nicht mehr, die er in Deutschland im Anfang unsers Jahrhunderts genoß. Speziell seine Messen halten mit der Beethovenschen »Missa solemnis«, ja auch mit der Cdur-Messe keinen Vergleich aus, soweit es sich um Vertiefung und um den hingebenden Ernst handelt. Was sie in den Augen der Zeitgenossen so hoch hob, war die häufig auftretende Originalität im musikalischen Ausdruck. In der geistigen Stellung zum Meßtext erreicht Cherubini oft nicht die unterste Schicht der Beethovenschen Sphäre. Er bleibt in dieser Beziehung ein Kind seiner Zeit und ein, allerdings taktvoller, Anhänger derselben neapolitanischen Schule, aus welcher am letzten Ende auch die Landmessen und noch schlimmere Dinge hervorgegangen sind. Um Cherubini nicht Unrecht zu tun, muß man ferner berücksichtigen, daß die Mehrzahl seiner Messen Gelegenheitswerke sind, ähnlich wie Méhuls neu aufgefundene Krönungsmesse, wie Berlioz' Requiem. wie ein großer Teil der bekannten französischen Kirchenmusik überhaupt, im Hof- oder Staatsauftrag komponiert. Daher, aus der nationalen Tradition kommt der theatralische Stil, den Spohr an Cherubinis Messen tadelt, und aus ihrem Festcharakter erklärt es sich auch, daß in den Kyries verschiedener Messen Cherubinis sich die

aufschlagenden Marsch- und Einzugsmotive vordrängen. Aber sein eigenes Unrecht war es, daß er die Gelegenheit über den Hauptzweck setzte. Wenn Heinse in seiner bösen »Hildegard von Hohenthal« in einer Zeit, wo es noch gar keine gab, die Konzerte für Museen des sittlich und technisch Besten ansah, was in der Tonkunst zutage gefördert wird, so hat sich diese Prophezeihung an Cherubinis Messen bewährt. Aber negativ: Sie sind von der Tagesordnung abgesetzt worden. Von allen elf (fünf gedruckt), die sämtlich an einfach großen Zügen und an Beispielen genialer Verwendung auch bescheidener Tonmittel reich sind, erscheint nur die Dmoll-Messe, und auch diese nur selten, auf den Programmen.

L. Cherubini, Dmoll-Messe. Diese Dmoll-Messe Cherubinis, ein Werk vom Jahre 1821, aus der besten Periode des Meisters, steht hoch über dem oben gezeichneten Durchschnitt der übrigen und darf in ihrem geistigen und in ihrem musikalischen Gehalt den beiden berühmten Totenämtern des Tonsetzers gleichgestellt werden.

Für den Eindruck des Kyrie ist das kurze Orchestervorspiel, welches dem Einsatz des Chors vorangeht, bestimmend. Es kündet einen dramatischen Gebetsakt: ein finsterer Zug beherrscht ihn und schreitet mit leisen Motiven schauerlicher Feierlichkeit, mit Klagerufen und mit chromatischen Gängen der Verzagtheit über die Töne des innigen Bittens und des freundlichen Hoffens hinweg. Die vom Chore einfach repetierte Skizze ist in ihrer Kürze, in ihrer Strenge, in ihrem hochgespannten Pathos ein Meisterstück, welches Hand und Geist des Komponisten der »Medea« so deutlich zeigt, daß man auch ohne Titelangabe nur auf Cherubini raten würde. Im dritten Teile der Nummer, einer in dem leisen Anfang sehr schön wirkenden Fuge über das Thema:



kehrt die dumpf erwartungsvolle Anfangspartie der

Einleitung als Anfang und als Schluß wieder. Aus dem breiten Fluß dieser Fuge ragen die Stellen mächtig eindrucksvoll hervor, wo die Musik unvermutet zagend abbricht. Die eine ist durch Fermate und unvollkommnen Schluß auf dem Dominantseptakkord, eine andere, gleich bedeutungsvolle durch einen einsamen dahin irrenden Gang der Violinen gekennzeichnet. Das »Christe eleison« ist den Solostimmen übergeben, welche in dieser Messe eine größere Reihe von Sätzen allein durchführen. In der Stimmung geht dieses Quartett von Regungen des Vertrauens und der Zuversicht aus und berührt nur an einzelnen Stellen — mit mächtig ausgreifender Melodik an den einen, mit in ratloser Kürze sich verlierenden Motiven an den anderen — das Gebiet einer düsteren Fantasie. Die Entwicklung der Gedanken ist sehr bewegt; die Form trotz der nachahmenden Führung der Stimmen italienisch klar. Die innere Empfindung und die harmonische Modulation sind reich an entschiedenen Absätzen und Einschnitten.

Das Gloria der Dmoll-Messe hat drei Hauptteile. Der erste umfaßt den Text bis zu den Worten »glorificamus te«. Der Eingang ist enthusiastisch, nicht gerade im kirchlichen Tone: aber die elementare Kraft, mit welcher die Violinen heranrauschen, die Gewalt der einfachen Gesangsmotive, der große Zug, in dem die Harmonie sich auf dem klarsten Grunde aufbaut, reißen alle Bedenken mit fort. Diese erste Intonation hat den Charakter einer großartigen Fanfare. Das »laudamus« bildet einen Anhang dazu, flüssiger in der Melodik und mit kühnen Harmonien den Ausdruck noch steigernd. Beim »et in terra pax« bricht Cherubini, der Freund scharfer Gliederung, plötzlich ab. Über die friedliche Stille des Orchesters gleitet von Instrument zu Instrument das beschauliche Motiv

Allegro.

dahin. Man wird unwillkürlich an Beethovens erste Symphonie und an den Eintritt des zweiten Themas im Hauptsatze erinnert. Auch Haydn glättet mit diesen fünf Noten so oft die

hohen Wogen des Gefühls. Die Singstimmen deklamieren dazu ruhig freundlich ihre Friedenswünsche. Dann erscheint das »laudamus« wieder mit seinen Achtelgängen. Ganz eigen ist der Gedanke der Anbetung ausgedrückt, nämlich mit:

Allegro.

a - do - ra - mus, be - ne - di - ci - mus

Das kindlich heitere Motiv ist der unbefangene und stärkste Ausfluß der im »et in terra« angeschlagenen Stimmung. Cherubini hat nicht versäumt, ihm unmittelbar Töne von höherem Pathos nachzusenden. Mit ihnen leitet er in die Eingangsworte »gloria in excelsis deo« zurück und damit in eine Wiederholung der ganzen Jubelszene über. Die Reihenfolge ihrer Abschnitte ist jedoch frei geändert.

Der zweite Hauptteil des Gloria besteht aus dem »Gratias« und dem »Qui tollis«. Das »Gratias« gleicht dem Andante einer Haydnschen Sinfonie: es ließe sich zur Not ohne Singstimmen aufführen. Die Instrumente tauschen Motive frommer Anmut aus, das Soloterzett deklamiert dazwischen; hier und da vereinigen sich Sänger und Spieler zu längeren Melodien voll warmen Ausdrucks. Das »Qui tollis« (H moll, Largo), der bedeutendste Satz im Gloria, ist ungefähr gedacht: als ob die sündige Menschheit das Strafgericht nahen sähe: Es naht in rollenden, tief dumpfen Figuren der Violinen, zu denen andere Instrumente schwere Akkorde lang lastend aushalten. Man glaubt den drohenden Ton eines fernen Gewitters zu hören. Ein feierlich modulierender Takt endet die Spannung und nun stimmen aus der Leere heraus die Menschenstimmen zagend ihr »miserere« an.

Der dritte Hauptteil enthält das »Quoniam« und das »Cum sancto spiritu«. Alles ist hell in der Stimmung; die Form fugierend, aber leicht, weil reich gegliedert. Eine sehr große Wirkung macht der erste Eintritt des »Cum sancto spiritu« in den breiten Rhythmen und der fast geisterhaften Instrumentierung. Man denkt, wenn nach dem feierlich langen H moll-Akkord auf einmal unter

plötzlicher Todesstille die beiden Solostimmen (Tenor und Baß) das steinerne Thema hineinrufen, unwillkürlich an die Bibelstelle: »Denn der Geist spricht usw.«. Die Schlußsteigerungen des »Amen« haben auf Beethovens Behandlung dieser Worte in der »Missa solemnis« vielleicht eingewirkt.

Einen Berührungspunkt mit dem letztgenannten Werke bietet auch das Credo. Dieses und das Gloria Beethovens haben die hinstürmende Begleitungsfigur der Violinen fast wörtlich gleich. In der Ablegung des Glaubensbekenntnisses selbst ist aber zwischen beiden Komponisten ein himmelweiter Unterschied. Cherubini tut dies mit einer wahren Bravour, die von jeder Vertiefung entfernt ist und auch kaum den richtigen Ton trifft. Aber die Kraft und die Naivität in diesem Bekenntnis sind doch so stark, daß sie die Verwunderung verstummen machen. Über Skrupel und Bedenken ist dieser Glaube niemals gestrauchelt. Es kommen Stellen vor, welche die Gedankenlosigkeit und die Trivialität streifen; aber der ahnungslose Eifer, mit dem auch sie hinausgepredigt werden, macht sie wieder liebenswürdig. Eine solche Stelle ist das »patrem omnipotentem«, welches namentlich beim ersten Male vom Sopran — es sind unverkennbar Knabenstimmen gedacht — auf dem hohen $\bar{\bar{g}}$ hingeschmettert, ganz merkwürdig klingt. Bis zu den Worten »descendit de coelis« ist der ganze Textvorrat in einem festen und um Details unbekümmerten Zuge übertüncht; erst bei dem Bilde des vom Himmel herabsteigenden Gottessohnes erinnert sich Cherubini, daß die Musik nicht bloß färben, sondern auch malen und zeichnen kann. — Bei dem »et incarnatus est« haben Cherubini vielleicht Jugendeindrücke wiedergeklungen, Töne aus der besseren Zeit der italienischen Dome. Palestrina, die einfachen Melodien dieses Meisters, die seraphischen Klänge seiner Knabenchöre, seine Kunst, die Gruppen des Chores wechseln zu lassen, zu trennen und zu verbinden, leben in diesem klassisch schönen Sätzchen wieder auf! Cherubinis Fantasie ist hier in

einer eignen Weise ergriffen, ganz unzweifelhaft durch persönliche Erinnerungen gefesselt worden. Im gewissen Sinne ist er nur halb bei der Sache, als er des Herrn Kreuzigung, Leiden, Sterben und Begräbnis schildert. Das ist wie im Traume erzählt, wie eine verschleierte Vision; aber so eigen und schön, daß man es mit nichts vergleichen kann. Unter einem Gewinde von dankbaren und bewundernden Gedanken, die alle leise wie nur nach innen gesprochen vorbeiziehen, steht der Chor und deklamiert ebenfalls im pp die ganze Passionshistorie auf einen Ton hin. Alle vier Stimmen etliche fünfzig Takte lang nichts als ihr C. Das ist unter den vielen magischen Effekten, die von neueren Meistern mit dem Kunstmittel der sogenannten liegenden Stimme in großen und kleinern Tonbildern (Beethoven, Schubert, Nicolai, Curschmann, Cornelius, Boito) erzielt worden sind, einer der bedeutendsten und einer, den man als solchen gar nicht zu bemerken braucht. Cherubini! Großer, sublimer Meister! — Die Szene der Auferstehung ist wieder in dem Stile gesetzt, in welchem das Credo begann: das »ascendit« mit der Umkehrung desselben Motivs wiedergegeben, welches dort am Schluß das »descendit« aufnahm. Mit Beethovenscher Entschiedenheit und Schwungkraft deklamiert Cherubini das »cujus regni non erit finis«. Den ganzen Schlußteil, das »et vitam venturi saeculi« inbegriffen, hat Cherubini aus dem Sinne einer Seele heraus gefaßt, welche ihren Frieden gefunden. Es ist eine sanfte Arie, deren Hauptthema die einzelnen Stimmen des Soloquartetts nacheinander aufnehmen. Wie, als ob es nun genug der Rührung sei, packt dann der Meister das »Amen« für sich mit gewaltiger Faust und treibt es durch eine Doppelfuge, deren kräftig kurzer, ungestümer Ton fast bedrohlich wirkt.

Das Sanctus zeichnet sich durch große Knappheit aus. In Anlage und Erfindung hat sich Cherubini hier, wie er manchmal tut, auf das Nötigste beschränkt. Das »Pleni sunt« ist mit dem »Sanctus dominus deus Sabbaoth« in einen Satz zusammengezogen, dessen Charakter

getragen und feierlich ist. Das Eigentümliche an dem, wie üblich, in froher Bewegung vorüberziehenden »Osanna« ist der Einsatz in fremder Tonart: Cdur in A! In »Benedictus« gebraucht Cherubini ein in seinen Messen häufig vorkommendes Mittel vokaler Instrumentation: rezitativische Intonationen einzelner Solostimmen, denen das vierstimmige Ensemble dann nachfolgt, wie der Gemeinderespons dem liturgischen Rufe des Altarpriesters.

Das Agnus dei besteht aus zwei Teilen: einem langsamen Satz (Andante moderato) und einem Allegro. Der erste setzt im Tone des ruhigen Glückes, des seligsten Vertrauens ein. Man kann an ein Kind denken, welches im Arm der Mutter eingewiegt wird. Allmählich wird aber der Ausdruck unruhiger und trüber; am Schluß, wo das Orchester an dem Motive festhält, sogar leidenschaftlich und aufregend. Der Chor schreit ängstlich auf in langen Akkorden, nachdem er eben vorher noch leise, wie im Innern, lange einem freundlichen Bilde nachgesonnen. Schnell, wie die schrecklichen Gedanken gekommen, verschwinden sie auch wieder. Die Stelle, wo Cherubini aus dem tumultuarischen Abschnitt in den liebenswürdigen Anfang des Satzes zurückmoduliert und schließt, ist eine der schönsten in dieser an Schönheiten ersten Ranges reichen Messe. In dem zweiten Teile, welcher das feierliche Thema:

Allegro.

Do - na no - bis, no - bis pa - cem

zur Hauptgrundlage hat, sind die Rollen zwischen Soloquartett und Chor dramatisch verteilt: Das erstere singt Frieden und Seligkeit; der Chor haftet noch am Zweifel. Den herrlichen Augenblick, wo auch in ihm der Glaube gesiegt hat, bezeichnet der durch eine zweitaktige Pause vorbereitete, leise Einsatz des »Dona nobis« auf dem übermäßigen Dreiklang von D

Während diese Dmoll-Messe Cherubinis in der Praxis nicht in dem Verhältnisse berücksichtigt wird, wie sie es ihrer Bedeutung nach verdient, erscheint eine andre

L. Cherubini, Credo (achtstimmig a capella).

Meßkomposition desselben Tonsetzers in neuerer Zeit häufiger auf den Repertoiren, als sie nach ihrem Gehalt beanspruchen kann. Es ist dies das »achtstimmige« Credo (a capella), eins der vielen Messenfragmente, zu welchen Cherubini durch die eigentümliche Liturgie am französischen Hofe veranlaßt wurde. Wir haben dieses Werk als eine Studie im alten Vokalstile zu betrachten. Sie unterscheidet sich als solche von den ähnlichen nennenswerten Arbeiten gleichzeitiger, früherer*) und späterer Musiker dadurch, daß sie in erster Linie technische Zwecke verfolgt. Man könnte sie für die Nebenfrucht einer größeren theoretischen Arbeit, vielleicht des bekannten Lehrbuches vom Kontrapunkt halten, wäre das Entstehungsjahr nicht schon 1806. Cherubini nahm den Credotext, um an ihm ein Beispiel für die Anwendung des achtstimmigen Satzes (a capella) zu geben. Und er gab dies ohne einen großen Aufwand von Geist und höherem Fleiß. Eine Vertiefung in den heiligen Text, ein Bemühen, die Geheimnisse des Glaubens in ergreifende und mächtige Tonbilder zu fassen, spricht aus diesem Credo ebensowenig, als eine tiefere Kenntnis der Meister des 16. Jahrhunderts und eine fruchtbar gewordene Vertrautheit mit ihren Formen. Wir können sogar nicht umhin, Cherubini den Vorwurf zu machen, daß er die alten Muster in manchem Punkte nur halb verstanden hat. Dahin gehört die Behandlung des cantus firmus, aus welchem er ein blindes Fenster macht; dahin gehört zweitens auch die übermäßige Bedeutung, welche er, dem Beispiel der früheren Niederländer folgend, den kontrapunktischen Kunststücken beilegt. Der achtstimmige Satz ist vorwiegend kompakt behandelt und der geistige Gehalt der Erfindung und Ausführung übersteigt nicht ein gewöhnliches Mittelmaß. Über diese Durchschnittsstufe treten einzelne Partien allerdings hinaus: Es ist dies der kleine Abschnitt: »visibilium omnium et

*) Unter ihnen auch G. Sarti, Cherubinis Lehrer, mit einem »Fuga« betitelten achtstimmigen »Kyrie«.

invisibilium«. Ferner die ganze Partie, welche die Geschichte des Gottessohnes umfaßt: das »Et incarnatus est« und das »Crucifixus« bis zu seinem Schlusse: »et sepultus est«. Sie finden wir wiederholt auch allein auf den Konzertprogrammen. Endlich ist noch als außerordentlich hervorragend der Schlußteil: »Et vitam venturi saeculi« zu bezeichnen. Während alle übrigen Abschnitte des Credo bei dem Vergleich mit den Originalwerken der großen Vokalperiode eine niedere Zensur erhalten, müssen wir diesem kontrapunktischen Meisterstück eine Überlegenheit zuerkennen. Nirgends im 16. Jahrhundert begegnen wir über diese Worte einem kunstvollen Gemälde von so großer und kolossaler Formanlage. Aber wir können auch nicht verkennen, daß mit der Länge auch zugleich geistiger Schwung diese außerordentliche Fuge auszeichnet. Es ist darin etwas von dem unerschöpflichen Geist der Beethovenschen »Missa solemnis«. In einer Zeit, wo Palestrina und seine Neben- und Vormänner ungekannt waren, mußte dieses Credo als ein Wunderwerk wirken; denn es bringt die Naturreize der Gattung, wenn auch nur einseitig und nur mäßig belebt, doch immer noch stark genug zur Geltung.

F. Schubert, Messe in G.

Einer der liebenswürdigsten Vertreter der Instrumentalmesse ist Franz Schubert. Seine sieben Messen, welche jetzt in der stattlichen Gesamtausgabe der Werke F. Schuberts*) zwei Bände der 13. Serie ausfüllen, sind zurzeit ihrer Entstehung wenig bekannt geworden. Schubert schrieb auch diese Werke, wie seine Symphonien und die anderen, im sorglosesten Schaffensdrange. Die drei ersten wurden in der Zeit von zwölf Monaten (1814—15) fertig und der Komponist war vollständig zufrieden, wenn eine der Wiener Vorstadtkirchen Gelegenheit zu einer Aufführung bot. Wir schreiben diese Bescheidenheit mit auf das persönliche Konto Schuberts — wir sollten aber nicht vergessen, daß in der Zeit des unentwickelten Musikalienhandels die Wirkung im engsten Kreise das Los

*) Breitkopf & Härtel.

der meisten Tonsetzer war. Über einen Lokalerfolg hinauszudringen, bedurfte es eines bereits fertigen Namens oder eines Werkes von überragender Bedeutung. Unter diese Gattung aber die Jugendmessen Schuberts einzureihen, dürfte auch den eifrigsten Schwärmern kaum einfallen. Einen interessanten und individuellen Zug der ersten vier Messen (F, B, G, C, 1814—1816) erblicken wir in ihrer Hinneigung zum Liedton. Die reifste unter ihnen ist die in G, welche wir auch heute noch im katholischen Gottesdienste häufiger benutzt sehen. Sie hat den kurzen, alle Wortwiederholungen und alles Verweilen und Eingehen vermeidenden Stil, welchen der oben erwähnte G. K. Reutter, der Lehrer Haydns, in Aufnahme brachte, und den später namentlich Gänsbacher zu dem seinigen machte. Während aber diese Tonsetzer und ihre Schule die in dem Stile liegende Gefahr eines geschäftsmäßigen und nüchternen Ausdrucks zeigen, dient die Kürze für Schubert zum Ansporn genialer Ideen. In dieser Hinsicht ist das choralartige Credo der Gdur-Messe besonders merkwürdig und in diesem wieder hervorragend der Abschnitt: »in unum dominum usw.« und der mit ihm gleichlautende: »qui cum patre et filio usw.«.

Das Konzert beschränkt sich auf zwei von den späteren Messen Schuberts, die in As (1822) und die in Es (1828), und pflegt und kennt beide noch nicht so lange; erst Herbeck und Brahms haben sie mit dem Wiener Musikverein eingeführt. Schubert hat in diesen Kompositionen der musikalischen Welt zwei Werke zugeführt, die wir ohne Bedenken den Spitzen der Gattung zuzählen und welche für die ganze Eigenart, Tiefe und Kraft seiner Natur die glänzendsten Zeugnisse bilden. In keiner seiner Symphonien, — mit Ausnahme des Dmoll-Quartetts können wir sagen: in keinem seiner Instrumentalwerke — hat Schubert die geistige Größe wieder erreicht, in welcher er in diesen zwei Messen vor uns steht. Man darf ruhig behaupten: wer die Asdur-Messe nicht kennt, kennt die volle Bedeutung Schuberts überhaupt nicht. Nur das Eine bleibt an

dem Werke zu bedauern, daß nicht alle Abschnitte von gleicher Güte sind.

F. Schubert, Messe in As.

Das Kyrie dieser Asdur-Messe ist ein sehr einfacher Satz von echt Schubertschem Ton. Beide Abteilungen, die Anrufung Gottes des Vaters und die Gottes des Sohnes, sind kurz ausgeführt und eng verbunden. Nach dem »Christe eleison« beginnt der Satz von vorn, wird ziemlich wörtlich wiederholt und mit einem im Anfang etwas dunkel ausbiegenden Anhang versehen. Der Charakter der Musik ist der des kindlichen Vertrauens. Als belebendes Gegenelement kommen wiederholt Wendungen der Wehmut vor, zuweilen stärker akzentuiert. Namentlich ist dies im »Christe eleison« der Fall. Sie scheinen aber nur da zu sein, um den freundlichen Refrain

e - lei - - - son hervorzuheben.

Das Gloria, in den Abschnitten des Lobens und Preisens sehr wuchtig und energisch geführt, hat seinen genialsten Teil im »Gratias«. Duftige von einem Gefühl des Glückes durchhauchte Melodien der Solostimmen; der Chor schließt sie kurz geheimnisvoll ab! Das »Domine deus, domine fili usw.« ist in den zarten Bau der Danksagung originell hineingezogen. Das »Qui tollis« und das »Quoniam« sind thematisch gleichlautend und bilden geistig eine Art Fortsetzung der Danksagungsszene, gleichsam ihren zweiten, weiter ins Innere des Heiligtums hineinverlegten Abschnitt. Dieser Abschnitt hat einen mächtigen Schluß. Wie aus dem leisen Ton der Bitte die Stimmen im Unisono zusammentreten und, wie der Erhörung und des Sieges gewiß, ihr »Quoniam« in allem Glanz in die Welt hinausrufen, das ist eine der gewaltigsten Ideen und einer der gewaltigsten Effekte, welche in der gesamten Messenliteratur an dieser Stelle vorkommen. Auch im Detail der Deklamation wächst Schuberts Geist an dieser Stelle auf einmal ins Großartige. Das »te« vor der letzten Periode ist Beethovensch. In seiner Stellung auf dem plötzlich und im ff eintretenden,

verminderten Septakkord erinnert es unwillkürlich an das »Barrabam« der Bachschen Matthäuspassion. Das Gloria schließt mit einer kräftigen und glänzenden Fuge über: »cum sancto spiritu«. Als Eybler, selbst ein sehr fruchtbarer und noch heute ein viel gepflegter Komponist von Messen, die Aufführung von Schuberts Asdur-Messe in der Hofkapelle wegen zu großer Länge ablehnte (siehe Kreisle), mochte er wohl Sätze wie dieses »cum sancto spiritu« im Auge haben. Das Thema dieser Fuge ist eines der leichtesten. Es scheint Schubert nicht gefallen zu haben. In einer vorhandenen zweiten Fassung dieses Abschnitts, die in der Gesamtwirkung hinter der ersten steht, ist es etwas veredelt worden. Das Credo hat eine einfache dreiteilige Anlage. Der erste Teil geht bis zum »per quem omnia facta sunt« (Cdur, Allegro maestoso). Der zweite, kurze (Asdur, $^3/_2$ Grave) behandelt die Menschwerdung Christi und seine Passion; der dritte (Cdur, Tempo I) ist Wiederholung des ersten mit einem kurzen Anhang. Der erste Teil stellt das Bekenntnis außerordentlich ernst und streng hin. Das Thema mit seinen altertümlichen Harmonien hat Choralcharakter, ähnlich wie der gleiche Satz in der Gdur-Messe, und wird später auch so wie dort mit den straffen Vierteln der Orchesterbässe kontrapunktiert. Nur ist es in viel finstereren Farben gehalten. Von gewaltiger Wirkung ist es, wenn nach jedem Abschnitt des Bekenntnisses, welches die Stimmen zu zwei untereinander verteilen, das Orchester mit aller Kraft das Motiv



hinsetzt. Das fällt immer wie ein bekräftigender Schwertschlag darein. Das »Et incarnatus est« und das »Crucifixus« sind von großer Einfachheit. Das erstere erreicht die hochfeierliche Wirkung durch die Teilung der Chöre und die Instrumentierung, das letztere greift mit knappen aber sicheren Biegungen der Melodie ins Herz. Nur selten trifft man Schubert in dieser vielsagenden, männlichen Wortkargheit, mit welcher er

hier einen Palestrinensischen Eindruck erreicht. Der dritte Teil, immer noch wirkungsvoll und an großen Stellen reich, ist nicht mit derselben Inspiration geschrieben, wie die vorhergehenden. Befremdend ist die Zurückhaltung, mit welcher das »et vitam usw.« und das »Amen« ausgeführt sind.

Dem Sanctus der Messe liegt im ersten Teile (Andante, $^{12}/_{8}$ F dur) die Absicht zu Grunde, die Erscheinung des Wunderbaren zu versinnbildlichen. Daher die flatternden Rhythmen, der langsame Aufbau des Akkords; daher der fremdartige Eintritt des übermäßigen Dreiklangs und zum Schluß der im langen Staunen hingehaltene mächtige Aufschrei des Chors! Das »Pleni«, in den Hauptsatz eingezogen, bietet ein liebliches Gegenbild. Das »Osanna«, auch ganz abweichend von der gewöhnlichen Wiedergabe dieses Abschnittes, steht unter der gleichzeitigen Wirkung der beiden berührten Fantasiegebiete: Es schwebt dem Gesalbten mit zarten Grüßen entgegen und steht dann vor der Majestät wie festgebannt. Auch von ihm existiert eine zweite Fassung, welche keine Verbesserung bedeutet. Die Stimmung kommt erst im »Benedictus« zur ruhigen Sammlung. An und für sich würde der einfach friedliche Satz unbedeutend sein; der Zusammenhang gibt ihm seine Wirkung. Das Agnus dei ist im zweiten Teile, dem »dona nobis pacem« (Allegretto, ₵ As dur), dem Stile nach dem »Benedictus« sehr ähnlich. Es ist der liedmäßige Schlußgesang einer der Erhörung sicheren, durch das eigene Gebet beruhigten Gemeinde. Der erste Teil (Andante, $^{3}/_{4}$ F moll) ist dem Soloquartett übergeben, welches eine einfache, Himmelssehnsucht und Erdenmüdigkeit streifende Melodie durchführt. Der Chor stimmt, wie auf den Knien liegend, sein »miserere« an. Der Anfang ist leise psalmodierend, der Schluß des kurzen Chorabschnittes melodisch warm.

F. Schubert, Es dur-Messe

Schuberts Messe in Es, einer seiner Schwanengesänge, trägt ein starkes persönliches Gepräge. Eigentümlich ist ihr eine große Erregtheit, der zufolge sich die

Musik ebenso der Weichheit, wie ein andermal der Leidenschaftlichkeit hingibt, da wo wir es dem Text nach nicht erwarten. Um ein Beispiel anzuführen: Was soll dieser wehmütig schmerzliche Ausdruck bei dem Bekenntnis: »Ich glaube an die heilige Taufe?« Und doch ist er schön und aus dem Grundton, in welchem dieses ganze Werk gestimmt ist, wohl zu verstehen. Sehr viel haben in dieser Messe die Instrumente zu sagen. Diese Neigung, aus dem Munde des Orchesters wesentliche Gedanken in der Messe sprechen zu lassen, zeigt Schubert schon in der As dur-Messe; er teilt sie mit Beethoven. Im Kyrie sind es die Blasinstrumente, welche die freundlichen Gedanken des Satzes dem Chore soufflieren. In der Gesangpartie lebt eine mühsam versteckte Aufregung der Empfindung. Sie äußert sich in den fiebrisch wechselnden Modulationen, in der mehr akkordisch deklamierenden als wirklich singenden Führung der Stimmen. Kommen dann die melodischen Züge, so ergreifen sie mit doppelter Kraft.

Auch in der Es dur-Messe wird man das Gloria für den bedeutendsten Satz halten müssen. Wie in der As dur-Messe ist auch hier der äußere Vortrag der preisenden und jubelnden Abschnitte außerordentlich energisch; in der stürmenden Triolenfigur der Violinen kommt diese Energie zum schärfsten Ausdruck. Aber gerade in ihnen ist der subjektive Grundzug der ganzen Messe sehr deutlich ersichtlich. Ein Tropfen Zagen und Traurigkeit hängt in jeder Periode: hier in dem übermäßigen Sextakkord auf dem zweiten »excelsis«, dann in den verminderten Septimenakkorden, welche die ersten Nachahmungen des Gloriathema schließen. Wie niedergeschlagen klingt das »Adoramus te«. Beim »Gratias« beginnen wieder die Instrumente hold zu spielen und darauf wird der Satz mit Wiederholung des Eingangs abgerundet. Das »Qui tollis« hat ebenfalls die Hauptgedanken im Orchester. Die Blasinstrumente spielen den ganzen Abschnitt hindurch eine liturgische Melodie von tief traurigem Charakter. Das Streichorchester tremoliert in

absetzenden Rhythmen; die Singstimmen singen ausdrucksvoll in kurzen Motiven. Der Teil gleicht einem großartigen Rezitativ. Das »cum sancto spiritu« und das »Amen« ist in Form einer Fuge wiedergegeben, die wiederholt zu einem zweiten Thema ansetzt.

Im ersten Teile des Credo herrscht eine rührend weiche Stimmung vor. Das auf »Credo in unum dominum« einsetzende, feste und durch Nachahmungen noch mehr gehärtete Thema vermag nicht dieselbe zu durchbrechen. Das »et incarnatus est« drückt das Wunder der Menschwerdung in Melodien von sich ausbreitender Anmut aus. Das »Crucifixus« bildet einen starken Gegensatz dazu. Es schildert finster, manchmal wie mit einer Art von Abscheu. An einer Stelle scheint die Fantasie des Tonsetzers aufs leidenschaftlichste in das Bild der Kreuzigung vertieft zu sein. Der Chor deklamiert nicht »etiam pro nobis«, wie der Text lautet, sondern nach dem »etiam« schreit er ohne weiteres noch einmal mit aller Kraft: »crucifixus«. Nach der Passion sind die weiteren Textabschnitte auf die Musik des ersten Teils vom Credo gesetzt. Die Worte: »et vitam venturi« bilden einen fugierten Anhang.

Im Sanctus greift Schubert mit Ausnahme des im konventionellen Fugenstile komponierten »Osanna« auf dieselbe Auffassung und Behandlung zurück, die wir in der Asdur-Messe als eine eigentümliche kennen gelernt haben. Nur die formellen Mittel sind teilweise andre.

Das Agnus dei ist wieder ein Satz von großer Erregung. Das Hauptthema der ersten Anrufung hat liturgischen Charakter; seine Stimmung ist trüb und schwer. Die Instrumente verzieren den Gesangsatz mit leidenschaftlichen Motiven. Das »dona nobis« tritt naiv, vertrauensvoll und unschuldig dagegen. Seine breite Durchführung wird einmal durch die Rückkehr des düsteren »Agnus dei« gewaltig wirkungsvoll unterbrochen.

F. Schubert, Deutsche Messe.

Im kirchlichen Dienste und bei geistlichen Konzerten kleinerer Chorvereine begegnen wir häufiger einer »deutschen Messe« F. Schuberts. Der Text (von

J. P. Neumann verfaßt) ist keine eigentliche Übersetzung des lateinischen Originals, sondern ein freier, etwas rationalistisch gehaltener Ersatz. Die Musik, welche Schubert i. J. 1827 für das Polytechnikum in Wien geschrieben hat, schlägt den Ton gehaltvoller Anmut an und beschränkt sich auf liedmäßige Formen. Von der Gesangpartie existiert eine doppelte Bearbeitung, die eine für Männerchor, eine zweite, welche von Ferdinand Schubert herrührt, für dreistimmigen Knabenchor. Das Orchester kann durch Orgel ersetzt werden. Ähnlicher »deutscher Messen« oder »deutscher Ämter« haben wir aus den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts sehr viele. Besonders beliebt waren die des melodisch sehr deutlichen J. Preindl.

Nach Schubert haben wir diejenigen Messen, welche eine höhere künstlerische Bedeutung beanspruchen können und welche demzufolge im Konzert, wenn auch nur vorübergehend, Beachtung gefunden haben, eine Zeit lang — ziehen wir die wenig bekannten Arbeiten des Breslauer Brosig ab — fast ausschließlich auf protestantischem Boden zu suchen. Es kommen hier zunächst die Messen B. Kleins in Betracht: ernste, würdige Werke, denen nur etwas mehr musikalische Sonne zu wünschen wäre. Unter den Meistern von hervorragenderem Namen ist L. Spohr zu nennen, dessen Vokalmesse in allen den Sätzen, wo die Wehmut herrschen darf, einen tieferen Eindruck hinterläßt. Unter den um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Messen war eine Zeitlang Moritz Hauptmanns Gmoll-Messe die verbreitetste. Das Werk ist außerordentlich fließend geschrieben und hat viele feine und besondere Züge in seiner Form. So überrascht uns im ersten Satze, ähnlich wie in dem ersten Satze des Requiem von Brahms, ein Orchester ohne Violinen. Geistig wurzelt es, wie auch die Vokalmesse (Fmoll) desselben Tonsetzers, in der weichen und gleichmäßigen Anschauung einer älteren Periode. Die bedeutendste Messe der romantischen Periode ist die Instrumentalmesse (Cmoll) R. Schumanns.

B. Klein.

L. Spohr.

M. Hauptmann.

R. Schumann.

Sie geht durchweg auf feierliche und erhabene Wirkung aus und sucht diese mit einfachen, immer geradeaus steuernden Mitteln zu erreichen. Wir bleiben dabei manchmal unter dem Eindruck einer etwas trotzigen Gottesverehrung stehen; wir werden aber auch durch Stellen einer gewaltigen Größe und Kraft aufgerüttelt. Derjenige Abschnitt, in welchem Schumann seinem Ideale einer musikalischen Messe am nächsten gekommen zu sein scheint, ist das Sanctus: ein ahnungsvoll und geheimnisvoll gedachter, von sehnender und schwelgender Empfindung umrankter, dabei aber doch fest und einfach gebauter Satz. Im Kyrie ist das edle, kummervolle erste Thema hervorzuheben; im Gloria der interessanten Anlage wegen das: »Domine deus« und das »cum sancto spiritu«. Im Credo berührt der Abschnitt von »qui propter nos« bis »sepultus est« sehr eigentümlich. Der Chor rezitiert hier ohne Aufhalten, mit bedeutenden Akzenten, allerdings aber das meiste wie in dem Streben, über diese schauerlichen Bilder hinwegzukommen. Das Wunderbare in dem Textberichte deuten die Orchesterbässe mit einer ihre kleinen Kreise immer wieder zurücklegenden und in Dissonanzen schillernden Figur an.

E. Grell, Sechzehnstimm. Messe a capella.

Die rückläufige Bewegung zur Vokalmesse, deren wir oben mit dem Namen Aiblinger und Ett gedacht haben, fand auch auf der protestantischen Seite fleißige Anhänger. Aus der Menge der seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts für gemischten Chor gesetzten, unbegleiteten Messen genügt es, die sechzehnstimmigen Messen von C. F. Fasch und namentlich die von E. Grell zu nennen. Grells in Berlin sehr oft, in Leipzig und in anderen Städten hin und wieder aufgeführte Messe ist ein Werk von ungesuchter Originalität. Auf den glatten und natürlichen Fluß dieser Komposition passen Goethes Worte: »Es trägt Verstand und rechten Sinn mit wenig Kunst sich selber vor« wie auf wenig neue Kunstwerke. An und für sich ist ja die Aufgabe, für sechzehn reale Stimmen zu schreiben, in der alten Vokalmusik schon

oft gelöst worden und wird in den Kompositionen für Orchester tagtäglich, auf eine leichte äußerliche Art wenigstens, gelöst. Man muß aber die vier Chöre (oder Soloensembles), welche Grell aus seinen sechzehn Stimmen bildet, einzeln und in in diesen vier Gruppen wieder die einzelnen Stimmen jede für sich durchgehen, um das Eigene in der Leistung Grells würdigen zu können. Da ist keine Spur von Füllstimmen im gewöhnlichen Sinne. Auch die begleitenden und untergeordneten deklamieren und singen immer in sinnvollen und formell selbständigen Tonreihen. Die ganze Erfindung ist der Natur der menschlichen Sprache und dem Wesen des Gesanges in einer so ausgezeichneten Weise angepaßt, wie sie selbst bei den Alten nicht besser gefunden wird. Der Ausgang von diesen natürlichen Grundlagen gibt der Messe Grells eine unbestreitbare formelle Ursprünglichkeit. Sie darf in dieser Beziehung als ein Muster ersten Ranges dienen. Die Farben sind reich und mannigfach gemischt. Grell kennt die Kunstgriffe der Alten alle und formt mit spielender Leichtigkeit ein neues Klangbild nach dem andern. Wo es der Text nicht geradezu fordert, geht er aber den scharfen Gegensätzen von Licht und Schatten lieber aus dem Wege und wirkt mit milderen Übergängen. In der Farbengebung des ganzen Werkes herrscht das weiche Element vor. In Übereinstimmung damit liebt die Empfindung das ruhige Ausbreiten. Sätze, welche auf wenige Worte gebaut sind, vereinen diese drei Elemente: Betonung der Sangbarkeit, Weichheit der Farbengebung und Gleichmäßigkeit der Empfindung, zu einer Übermacht, welche den geistigen Gehalt und die Gedankenbewegung der Komposition etwas niederdrückt. Bei dem nach alter Art: in drei selbständigen Sätzen gehaltenen Kyrie und beim Osanna tritt diese Erscheinung wohl am deutlichsten zutage. Wo der Text schneller von Vorstellung zu Vorstellung weiter schreitet, blitzt dagegen die Fantasie häufig mit überraschender Energie dramatisch auf. Auch in die rein musikalische Erfindung kommt dann mehr Leben und Deutlichkeit. Das Gloria enthält solche

Beispiele anschaulicheren Ausdrucks schon beim »et in terra« und beim »gratias«. Die Auffassung des »Quoniam« mit dem lieblichen Anfang ist abweichend, aber mit der erhabenen Wendung durch die Tutti-Einsätze, da wo Christus als »Herr« angerufen wird, äußerst wirksam. An solch eigentümlich poetischer Anschanung ist die Messe reich. Am imposantesten wirkt durch dieselbe das Credo, dem in einzelnen Abschnitten durch die einfache Verwendung von plötzlichen Tutti-Eintritten eine geradezu szenische Lebendigkeit gegeben wird. Besonders tritt die Einführung des »Crucifixus« hervor. Eine einzelne Chorstimme ruft die Schreckensnachricht unerwartet herein und die Massen fahren in Bewegung durcheinander. Als Credo-Thema hat Grell dieselbe liturgische Melodie verwendet, wie S. Bach in der Hmoll-Messe.

E. F. Richter.

In der Stimmenzahl bescheidener, im geistigen Gehalt aber keineswegs geringer als die Grellsche Messe, sind die Vokalmessen von E. F. Richter der Beachtung sehr wert. Die achtstimmige sowohl wie die vierstimmige gehören zu den fantasievollsten und abgeklärtesten Kompositionen des Meßtextes, welche wir aus neuerer Zeit haben. Ihr Vokalsatz ist modern, aber schön, natürlich und an stimmungsvollen Klängen reich. In den Kirchenchören sind von neueren Vokalmessen die von J. Rheinberger am bekanntesten. Sie gehören in die Schule Etts und zeigen, wie alle kirchlichen Kompositionen Rheinbergers, einen modernen Musiker groß im Können, noch größre aber in der Resignation und der liturgischen Reinheit. Für das Konzert kommen sie nicht in betracht

Ziemlich vergessen scheint es zu sein, daß auch der Männergesang in seiner von hohem Streben erfüllten Jugendzeit kräftig in die Bewegung mit eintrat, welche sich auf den Neubau der Vokalmesse richtete. Die Lehrer der Volksschulen Deutschlands waren es besonders, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei ihren periodischen Zusammenkünften sich und Andere mit der Ausführung solcher höher angelegten Werke erbauten.

Messen für Männerstimmen finden sich wie erwähnt schon bei den Niederländern, bei Palestrina und andern Frühitalienern, neben vollständigen Werken noch zahlreiche Bruchstücke. Von Padre Martini ab hat die Gattung ihre ununterbrochene Geschichte. In ihr treten im 19. Jahrhundert neben B. Klein: Haßlinger und Diabelli hervor. Über letzteren beiden stehen F. Schneider, A. Zöllner und J. Otto. Als der bedeutendste Ausläufer dieser letzten Reihe ist Robert Volkmann zu betrachten. Bekanntlich ging er aus Lehrerkreisen hervor und empfing in ihnen die ersten stärkeren musikalischen Eindrücke. Seine beiden Messen (op. 26 und 29) stehen einander in der Zeit der Veröffentlichung sehr nahe: im inneren Stile jedoch bedeutend ferne. Die erste ist eine Art Klaviermesse: die vier Stimmen immer zusammengekoppelt und unfrei und damit auch meistens die Gedanken. Nur das Credo erhebt sich wesentlicher über die Stufe von Klang und Geist, welche wir mit dem Namen Liedertafelmusik zu belegen pflegen. Die zweite Messe, die Frucht einer Wiener Preiskonkurrenz, für die im Jahre 1852 vierundsiebzig Messen eingesandt und zurückgewiesen wurden, hat noch einige ungesangliche Stellen im kleinen. Aber über den Stil, der für einen Chor von Menschenstimmen natürlich ist, scheint inzwischen dem Komponisten das Licht aufgegangen zu sein. Sie hat die Freiheit der Bewegung, die namentlich für den Männerchor ganz wesentlich ist, in den Stimmen. Sie wirkt farbenreich und ist ideenreich. Unter diesen Ideen sind sehr feine und eigenartige Einfälle. Besonders tritt im Gloria; das »Misérere« welches erste Tenöre und zweite Bässe in Oktavengängen singen, im Benedictus der Einsatzdes »Osanna« hervor.

Um die Zeit, wo Volkmanns Messen erschienen, ging nun endlich auch auf der katholischen Seite die Frucht Etts und Aiblingers auf und führte zur Gründung des Cäcilienvereins. Er ist in der Musik ein ähnliches Stück romantischer Reaktion, wie in der Malerei die Schule der Nazarener und der Präraffaeliten. Den Bildern der Veit und Overbeck, Rossetti entsprechen die Messen der

M. Haller, J. Mitterer, Fr. Witt. Dort Holbein, Dürer, Perugino als Ideale, hier Palestrina! In beiden Künsten auch dieselben Folgen: größere Stilreinheit und Würde der Arbeiten, aber auch mehr Trockenheit und Schwunglosigkeit. Die selbständigen Geister schütteln das Joch wieder ab. Unter diesen Sezessionisten ist zuerst J. E. Habert zu nennen, der zwar nicht im Konzert, aber im Gottesdienste schon durch die Zahl seiner Messen — 23 in der Breitkopfschen Gesamtausgabe — sich Beachtung erzwungen hat.

M. Haller, I. Mitterer, F. Witt.

J. E. Habert.

Auch Franz Liszt ist mit den Cäcilianern ein gutes Stück Wegs gegangen und von ihnen auf die alten stilistischen Elemente und die liturgischen Grenzen der Messen hingewiesen worden. Aber er ist sofort über seine Lehrer, ähnlich wie seinerzeit J. Fux über seinen eignen »Gradus ad Parnassum«, hinausgegangen und hat ihrem Darstellungsapparat ganz alte und ganz moderne Mittel hinzugefügt. Das zeigt schon seine Messe für Männerchor. Sie ist ein sehr knappes Werk, zum großen Teil mehr stimmungsvoll deklamiert als gesungen. Die Art, in welcher aber Deklamation und Gesang gemischt sind, macht den einen Teil ihrer unleugbaren Genialität aus. Man braucht hierfür nur auf den Schluß des »Christe eleison« zu verweisen, ein Stelle, an der eine lange Steigerung inbrünstiger Zurufe mit ein paar Takten einfachster Melodie gekrönt wird. Der andere Teil des geistigen Wertes dieser Messe liegt in der Schärfe mit welcher die Textbegriffe musikalisch ausgedrückt sind. Gleichviel mit welchen Mitteln und gleichviel, ob wir die Auffassung allemal billigen; aber diese Schärfe ist immer da. Derjenige Satz der Messe, welcher sich den überkommenen musikalischen Formen am getreuesten fügt, ist das Gloria. Sein durchgeführtes leitendes Thema stammt aus Gregorianischer Quelle. Der in der Stimmbehandlung eigentümlichste, dabei sehr eindringliche Abschnitt ist das »Miserere«. Befremdend ist das Credo und zwar

F. Liszt, Messe für vierstimmigen Männerchor und Orgel.

Allegro.
Glo . . . ri . a

befremdend durch seine Einfachheit. Es geht im Stile entschieden hinter die Zeit des ausgebildeten Kunstgesanges zurück und trägt den größten Teil des Textes in der primitiven Form der älteren priesterlichen Intonationen vor: in einem harmonisierten und harmonisch nur aufs nötigste ausgezierten Lektionenton. Häufig ist in dieser Messe der Effekt einer singenden und von den drei anderen nur akkordisch begleiteten Chorstimme angewendet; am ausgedehntesten im Agnus dei. In diesem Satze ist auch die Orgelbegleitung, welche in dem größten Teile der Messe entbehrt werden kann, wesentlich. Sie leitet hier sehr schön selbständig die friedlichen Weisen des »dona nobis« ein.

F. Liszt, Missa choralis. Die Missa choralis Liszts für gemischten Chor beginnt mit einem Kyrie von sehr strengem Charakter. Der herbe Zug, der schon im Thema und in seiner Tonik liegt, wird durch die fugierende Durchführung noch schärfer ausgedrückt. Es sind in dem Tonbilde Augenblicke der Verlegenheit (in den Baßkantilenen) und der Verzweiflung (bei dem steigenden Aufbau des kurzen Motivs) angedeutet und über den Wendungen der Hoffnung im »Christe« (bei dem wiederholten Schluß auf der Dominantseptime) liegt der Druck einer müden Seele. Im Gloria wird die erste Intonation (der in der Messe für Männerstimmen verwandt) an den Stellen des Lobgesangs thematisch durchgeführt. Von eigenem gebrochenen Ausdruck im Bitten ist das »Miserere«. Das Credo beginnt wieder mit dem auch in Bachs Hmoll-Messe verwendeten Gregorianischen Thema. Ein großer Teil der Abschnitte des Satzes ruht auf kontrapunktischen Bildungen aus dieser Melodie gewonnen. Von hervorragender Originalität, mit ähnlichem Schauder deklamiert wie in Händels »Messias«, ist die Leidensgeschichte. Ganz wie in Erstaunen getaucht beginnt das Sanctus. Der Satz behält bis ans Ende einen visionären Ton, welchen nur das »Benedictus« ein wenig variiert. Der Schluß verklingt in der Höhe. Nach einem sehr schwermütigen Anfang des Agnus Dei lenkt das »dona nobis« in das

Kyrie zurück und geht in dem Tone der Ruhe, aber mit freudigem Aufschwung zu Ende. Die beigegebene viel aussetzende Orgelbegleitung kann einem ungeübten Chore leicht gefährlich werden.

Für Liszts prinzipielle Stellung zur Messe, als Kirchenkomponist überhaupt, würde die in ihrer kleinen Form voll und gesund ausgewachsene, geistig bedeutende und musikalisch gediegene Messe für Männerchor genügen. Seine ungewöhnliche, das meiste aus der Zeit überragende Begabung für das Gebiet ersieht man aber erst aus den beiden großen ungarischen Instrumentalmessen. Die erste derselben, die sogenannte Graner Messe, entstand zur Feier der Einweihung des Graner Doms und wurde in diesem im Jahre 1856 zuerst aufgeführt. Die Partitur dieses Werkes ist infolge schlechter Ökonomie in der Aufzeichnung der Stimmen und der Zugabe eines ganz überflüssigen Klavierauszuges zu einem so kolossalen Format angelangt, daß man sie bei Tage nicht gern über die Straße trägt. Man glaubt beim ersten Anblick vor einem Werke zu stehen, in welchem, wie zur Zeit der Venetianer und Engländer, die Chöre zu einer maßlosen Polyphonie aufgetürmt sind. Tatsächlich hat aber die Graner Messe eine Reihe ganz einfacher Sätze, welche sich ebenso leicht hören als lesen lassen. Darunter gehört gleich das Kyrie, eine schlichte zweiteilige Komposition. In ihrem ersten Teile steht die Andacht unter dem Banne einer schaudernden Ehrfurcht: Die Farbe des Orchesters ist dämmernd; in Harmonie und Dynamik ruckt und zuckt es heftig. Das »Christe« singt in lieblichen und innigen melodischen Weisen, die von Stimme zu Stimme wandern. Dem Gloria wohnt eine mächtige malerische Kraft in der Instrumentation inne. Es flimmert im Orchester wie durch die Glasfenster einer Kathedrale. Zuweilen, beim »Laudamus« und beim »Quoniam«, hören wir Motive, wie wenn Glocken läuteten, und der Wechsel der Instrumentenchöre erweckt die Vorstellung von großen, hohen, weiten Räumen. Ein Ton, als wollte ein glänzend,

F. Liszt, Graner Messe.

festlicher Tag anbrechen, geht durch den größten Teil dieses Satzes, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, als habe Liszt an die älteste Bestimmung des Gloria gedacht; an die Zeiten, wo es als Morgenhymne den Sonnenaufgang zu begrüßen pflegte. Die musikalische Form entwickelt sich überwiegend instrumental und neben dem schon berührten Glockenmotiv (in halben Noten) ist der muntere Weckruf



der Hauptträger dieser Entwicklung. Ein breit geführter und sehr tief empfundener Gesang zeichnet namentlich den Abschnitt aus, dessen Mittelpunkt das »Qui tollis usw.« bildet. Die Gesangmelodie kennen wir aus dem »Christe eleison«, welches das ganze Werk als wesentliches Merkmal seiner Physiognomie durchzieht. Das »Cum sancto spiritu« hat die Gestalt einer Fuge über ein einfach freudiges Thema.

Das Credo besteht aus einer großer Reihe kurzer Bilder: durch Verwendung von Leitthemen wird die Einheit des Ganzen gewahrt. Das wichtigste unter diesen ist das folgende:

Andante maestoso, risoluto.

. Liszt gebraucht es instrumental wie vokal; vorzugsweise für die feierlichen und pathetischen Abschnitte des Textes in rhythmischen Umbildungen, welche seinen Charakter ins Gewaltige erweitern. In dieser Beziehung erscheint es beim »Et in unam sanctam usw.« Doch hat er ihm auch eine intime Seite abgewonnen. Ganz auf die letztere gestellt, tritt es uns als Klarinettenmelodie (Fisdur) bei dem Abschnitte entgegen, welcher der irdischen Geschichte des Heilands gewidmet ist. Man wird geneigt sein, diesen Teil als die Krone des ganzen zu bezeichnen. Von einfach voller Empfindung durchströmt, bietet er namentlich deklamatorische Wendungen von genialster Bedeutung. Die hervorstechendste ist bei »Et homo factus est«. Sein Ende geht in einen naturalistisch wirksamen Stil über, welcher

Interjektionen steigernd aneinander knüpft. Nach den schneidendsten Wehrufen beim »Crucifixus« haucht der Chor die letzten Worte von Tod und Begräbnis ins Leere hin. — Neben dem oben in erster Linie angeführten Leitthema erscheint noch das Glockenmotiv aus dem Gloria. Zunächst nur versteckt; breiter, wenn auch nur leise gegeben zum erstenmal: beim »Deum de deo, lumen de lumine«. Die Solostimmen singen darüber ruhig edle Melodien, in welche der Chor bescheiden einfällt. Ein andres Thema, der kurz rhythmisierte Weckruf des Gloria (siehe oben), tritt beim »Resurrexit« wieder auf. Eine der grandiosesten Orchesterwirkungen des Werkes dient zur Schilderung des jüngsten Gerichts. Sie klingt noch einmal wieder an, als der Auferstehung der Toten gedacht wird. Mit eigentümlich kurzen, großen Strichen endet der Satz.

Sehr schön und leicht übersichtlich ist das Sanctus behandelt: Eine weiche, in feierlich stiller Erwartung hinschwebende Hauptmelodie für den ersten Abschnitt: »Sanctus«. Ein geheimnisvoll leises Wechseln hoher und tiefer Akkorde für das »Pleni«, für das »Osanna« Zurückgreifen auf den Weckruf des Gloria einmal, das andere Mal auf die (den blasenden Instrumenten übertragene) Hauptmelodie des Sanctus selbst. Das »Benedictus« ist eine Paraphrase über das eingängliche Thema des »Christe eleison«. Das Soloquartett singt allein; der Chor schweigt und das Orchester ist in der zartesten Weise behandelt. Auch das Agnus dei ruht wieder auf dem »Christe eleison«, welches nach einem von Angst erfüllten Eingang den Horizont für die Beter aufhellt. Das »Dona nobis« wird schlicht hingesungen; darauf kehrt das Ende des Werkes zu dem Weckruf des Gloria zurück und wendet sich von ihm weiter dem Anfang der Messe zu, Thema nach Thema berührend und das Ganze sinnig abrundend.

Als die Messe neu war, wurde eifrig darüber gestritten: Ist sie Beethovenschen Geistes oder nicht? Man kann darauf ohne Bedenken bejahend antworten. Nicht bloß

die Graner Messe, sondern die ganze Methode der Lisztschen Komposition ist eine Frucht des Beethoven der dritten Periode. Ihr Ziel ist: Aufgehen der künstlerischen Formen und Mittel in dem unmittelbaren Natureindruck. Das fertige, planvoll gestaltete Werk soll mit der Ungebundenheit, Freiheit und Lebendigkeit einer begeisterten Improvisation wirken. Das tut diese Messe; sie scheint wirklich — um Liszts Wort zu gebrauchen — mehr gebetet, wie komponiert und dringt mit ihren weichen Motiven, das des »Christe eleison« voran, tief in fromme Herzen ein. Noch näher als dem letzten Beethoven steht die »Graner Messe« aber Richard Wagner. Dessen Methode, die Instrumente mitsprechen und Beziehungen knüpfen zu lassen, durchs Orchester die Grundgedanken des Kunstwerks immer wieder zu betonen und zu variieren, ist hier zum erstenmal in der Kirchenmusik durchgeführt. Das ist ein Gewinn für die äußere Einheitlichkeit und das innere Leben der Werke dieses Gebiets, der im Laufe der Zeit erst voll anerkannt werden wird. Dadurch, daß sie hier Bahn gebrochen hat, wird die »Graner Messe« Liszts zum geschichtlichen Denkmal.

F. Liszt, Ungarische Krönungsmesse.

Daß Liszts Hauptbegabung in der religiösen Komposition liegt, zeigen auch sein Adur-Konzert und seine Dante-Sinfonie, die Graner Messe beweist es vollständig. Es war nur natürlich, wenn er dieses Feld von der Zeit ab, wo er Priester geworden war, eifriger bebaute. Indes bilden die Werke der römischen Periode keine Steigerung gegen die früheren. Die ungarische Krönungsmesse von 1867 steht hinter der Graner Festmesse sogar etwas zurück. Sie ist ungleichmäßiger, hie und da flüchtiger gearbeitet, aber doch mit einem Geist, der überall die Hauptwege richtig trifft. Es bleibt in dieser Messe noch genug, was genial und der Bewunderung wert ist, wenn es vorwiegend auch nur einzelne Stellen sind. Dahin rechnen wir die Themen des Kyrie und seines Mittelsatzes: des »Christe eleison«, die in einer eignen Nachdrücklichkeit und Reumütigkeit bitten; auch den in immer stillerem Grollen ausgehenden Schluß des

ganzen Satzes. Fortreißend durch den fast wild freudigen Naturklang der auf einen langen Triller vereinigten Geigen ist der Anfang des Gloria. Die mit leichtem Material gebauten Steigerungen von »laudamus« ab, finden in dem »Domine deus« mit seinen mächtigen Akkorden einen großartigen Abschluß. Einer ähnlich wuchtigen Harmoniewirkung, wie an dieser Stelle begegnen wir dann wieder kurz vor dem Ende des Gloria, bei den Worten: »cum sancto spiritu«. Wie Schumann schon seiner Cmoll-Messe, und wie viele andere Komponisten vorher, hat auch Liszt seiner Krönungsmesse die Komposition des »Graduale« und »Offertorium« beigegeben. Letzteres ist ein Instrumentalsatz. Ihm, wie dem »Graduale« liegen Weisen aus dem Schatze des katholischen Kirchenliedes zu Grunde. Das Credo ist durchweg gregorianisch; ein Unisonogesang sämtlicher Stimmen, voll Würde und Schwung in antiker Gangart. Die Orgel begleitet. Das Sanctus ist in seinen vorderen Abschnitten nur Vorbereitung auf das »Benedictus« und sammelt mit Motiven, die spannend in die Höhe zeigen, einmal auch, beim »Pleni«, mit freundlich mild hinziehenden Melodien die Stimmung bis zur Dichtigkeit der feierlichen Erwartung. An diesem Punkte setzt das Benedictus, ähnlich wie in Beethovens »Missa solemnis«, mit einem Violinsolo ein. Nur bis auf diese äußerliche Übereinstimmung in der Instrumentierung geht die Ähnlichkeit der beiden Sätze. Die Motive der Lisztschen Benedictus-Violine, welche nachher vom Cello und dann von allen Instrumenten der Reihe nach aufgenommen werden, klingen ganz unverkennbar an ungarische Nationalmusik, insbesondere an Racoczyweisen an. Das tun auch schon vorher einzelne Stellen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß die Absicht, solche volkstümliche Zitate zu bringen, Liszts Fantasie etwas gelähmt hat. Das Agnus dei setzt mit demselben Thema ein, welches im Gloria die Worte »Qui tollis« trug, und kehrt dann ähnlich, wie dies in der Graner Messe der Fall war, schrittweise bis zum

ersten Kyrie-Einsatz, also bis zum Anfang der Messe. zurück.

Eigentümlich ist beiden Instrumentalmessen Liszts die Menge von Stellen, an denen die Singstimmen unisono geführt sind. Es entspringen aus dieser Manier höchst gewaltige Wirkungen. Ihren Grund mag sie aber in äußeren Verhältnissen gehabt haben.

G. Rossini, Missa solemnis.

Im Jahre 1869 kam im Théâtre Italien zu Paris eine »Missa solemnis« von Rossini zur Aufführung. Man hat in Deutschland diesem einige Jahre vor dieser öffentlichen Aufführung bereits entstandenen Werke wenig Beachtung geschenkt. Ganz im Gegensatz zu den Italienern, bei welchen die Wortführer der komischen Oper, die Conti, Galuppi, Gasparini und deren Nachfolger bis auf Donizetti, sehr fleißig und erfolgreich auf dem Gebiete der Messenkomposition tätig waren, pflegen wir denjenigen kirchlichen Werken mit Mißtrauen zu begegnen, welche aus den Händen dramatischer Komponisten hervorgehen. Dieses, durch manche frivole Anekdote belegte Vorurteil, wird durch Rossinis Stabat mater bis zu einem gewissen Grade gutgeheißen. Das Stabat mater hat der Messe den Weg verlegt. Wer sie studiert, wird von dem Ernst ergriffen sein, mit welchem der melodienreiche Meister an die Aufgabe herangetreten ist. Der Geist dieser Messe stimmt mit der Tatsache, daß Rossini sich für S. Bach interessierte und als einer unter den wenigen großen Komponisten der Zeit der Bachgesellschaft angehörte. Eine der schönsten Stellen in dem Werke ist das »Et in terra pax« im Gloria, eine Art L. Richtersches Weihnachtsbild in Tönen: Tiefklingende Glocken hoch vom Turm herab in die dunkle Nacht hinein läutend!

F. Kiel, Missa solemnis.

Unter den neueren Messen, welche weniger beachtet worden sind, obwohl sie von namhaften Tonsetzern herrühren, nennen wir weiter: die »Missa solemnis« von F. Kiel. In diesem Werke hat der geistvolle Komponist den Begriff der Solemnität besonders auszuprägen gesucht. Die Sätze, welche im Texte einen frohen, freudigen Charakter tragen, sind reich an kurzen:

signalartigen Motiven, wie sie das große Volk als Ausdruck seiner festlichen Stimmung liebt. Namentlich im Gloria reden die Trompeten diese populäre Sprache. Der Verbreitung dieser Messe mag es hinderlich gewesen sein, daß der Verfasser den Schwerpunkt der Komposition allzu fest in die kontrapunktische Arbeit gelegt hat. Im allgemeinen hat dabei die Freiheit und der Gehalt der geistigen Bewegung etwas gelitten. Aber einzelne Sätze sind trotz der strengen Form eindringliche und reizende Tonstücke: In erster Linie ist aus dieser Gattung »Domine deus« zu erwähnen. Der Einfluß größerer Vorbilder zeigt sich hier und da: Bach ist im »Qui tollis« und im »Osanna«, Beethoven im »Et vitam venturi« deutlich durchzumerken. Auf der andern Seite begegnen uns aber auch wieder Sätze von ganz selbständiger und in ihrer Neuheit bedeutender Auffassung. Das »Quoniam« gehört dahin; auch das Agnus dei verdient wegen seiner dramatischen Entwicklung und wegen der sinnigen Verknüpfung mit dem Kyrie in dieser Gruppe einen hervortretenden Platz.

Einzelne Messensätze sind in der neueren Periode verhältnismäßig nur wenige veröffentlicht worden und noch weniger in Umlauf gekommen. Als die hervorragendsten Arbeiten dieser Art aus jüngerer Zeit sind zu nennen: Kyrie, Sanctus und Agnus dei von Max Bruch. Sie gehören zu den gediegensten und gehaltvollsten Werken des jungen Bruch und stehen an Frische und Reichtum der Fantasie und Erfindung seinem »Frithjof« und dem ersten Violinkonzert nahe. Hätte Bruch sich entschließen können, die Messe durch Gloria und Credo zu vervollständigen, wäre ihm eine führende Stellung in der neuen Kirchenmusik sicher gewesen.

M. Bruch, Kyrie, Sanctus, Agnus dei.

Eine praktische Bedeutung für das geistliche Konzert hat die Große Messe in Bmoll für achtstimmigen Chor, Soloquartett, Orchester und Orgel von Albert Becker (op. 16) erlangt. Mit der ersten Aufführung dieser Messe — i. J. 1879 durch den Riedelverein in Leipzig — wurde der deutschen Musik ein sehr geistvoller Tonsetzer

A. Becker, Große Messe in Bmoll.

gewonnen, welcher bis dahin ziemlich unbeachtet gestrebt hatte. Noch weniger als Kiel zeigt Becker eigentliche Originalität in der musikalischen Erfindung und die Führung der manchmal zerstückelten, manchmal zu breiten Formen entbehrt noch der vollen Reife und Freiheit. Aber Becker besitzt als Musiker einen starken Sinn für Wohlklang, für eingängliche Motive und versteht sich mit einer Sicherheit, die auf das Theater hinweist, auf scharfe und klare Effekte. Als Künstler liebt er vor allem poetische Beziehungen. Eine glückliche Folge dieser Neigung ist in Beckers Bmoll-Messe die Verwendung des evangelischen Kirchenliedes. Becker scheint — nach der Schlußbemerkung, die der Komposition angefügt ist, zu urteilen — nicht gewußt zu haben, daß schon S. Bach und noch frühere Meister den lutherischen Choral für ihre Messen benutzt haben. Für die neuere Messe hat aber Becker das Verfahren ähnlich erneuert, wie P. Cornelius in seinen »Weihnachtsliedern« den Choral wieder der kunstmäßigen Hausmusik zugeführt hat. Für den Erfolg der Beckerschen Messe ist diese Verwendung der Choräle wesentlich entscheidend geworden. Was den Messen eines Cherubini, Schubert, Weber, Schumann, Liszt versagt blieb, das hat die Beckersche erreicht. Sie ist ins Volk gedrungen, wenigstens ins protestantische, für das sie bestimmt ist. Durch die Choräle wird sie für alle Grade musikalischer Bildung gleichmäßig verständlich, den Geistlichen besonders lieb. Es ist bekannt, daß Luther fast sämtliche Sätze der lateinischen Messe in die Form des Kirchenliedes übertragen ließ, ganz ähnlich, wie dieses auch die Passionsgeschichte sich angeeignet hat. Da hat das Gloria seinen liedmäßigen Ersatz in »Allein Gott in der Höh' sei Ehr«, das Credo in »Wir glauben All' an einen Gott«, das Agnus dei in »O Gottes Lamm unschuldig« erhalten. Nicht diese eigentlichen Messenchoräle sind es, welche Becker in sein Kunstwerk einflicht, sondern er läßt Choräle anklingen, um gelegentlich den Begriffsgehalt einzelner Textbilder zu bereichern und zu

schärfen. So setzt im Credo nach der Stelle »descendit de coelis« der Passionschoral »Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld« ein, bei der Schilderung des zukünftigen Lebens »Et vitam venturi saeculi« spricht der Choral »Jesus, meine Zuversicht« die freudige Hoffnung aus, mit welcher die Gemeinde das Bild der künftigen Seligkeit betrachtet. Das »Osanna in excelsis« erhält eine volkstümliche Bekräftigung durch »Allein Gott in der Höh' sei Ehr«. In der Regel treten die Choräle, wo sie erscheinen, in den Vordergrund der musikalischen Form. Im Munde von Orchester und Orgel bilden sie einen cantus firmus, den die Singstimmen fugierend, zuweilen auch frei bis zum rezitativischen Ton, umkreisen. Es ist ein Nachteil, daß der Komponist die Melodien meistens in regelrechter Vollständigkeit durchführt. Nur an einer Stelle, beim »cujus regni non erit finis« hat er sich — es ist hier »Wachet auf, ruft uns die Stimme« — auf ein kurzes Zitat der Orgel beschränkt.

Das erste Kyrie spricht eine gedrückte Stimmung in zusammengedrängter Form aus. Die beiden Themen:



welche zu diesem Zwecke sich vereinigen, haben einen Bachschen Zug und setzen ein für die Symbolik chromatischer Melodieführung eingeschultes Ohr voraus. Erleichtert wird aber die Aufgabe, den Gehalt des Satzes zu erfassen, durch eine scharfe Einteilung in nicht zu große Perioden. Der Eintritt des »Christe eleison« ist eigen durch seine Einfachheit. Die zwei halben Noten, in denen Christus angerufen wird, wirken sehr tief und durchklingen den Satz als freundliches Signal. Es ist eins der Kennzeichen der Kunst Beckers, so ganz naheliegende

und gewöhnliche Mittel an einem Punkt einzusetzen, wo sie ins hellste Licht fallen. Den Glanzpunkt der ganzen ersten Abteilung bildet der Schlußsatz: das zweite Kyrie. Die Instrumente führen hier den Choral: »Aus tiefer Not schrei' ich zu dir« durch. Die Singstimmen werfen die Gebetsworte beweglich drein, bald frei deklamatorisch, bald im gebundenen Gesangsstil.

Der erste, rauschende Teil des Gloria wird von folgendem in seinen Anfangsworten ganz leicht an Beethoven und seine »Missa solemnis« erinnernden Thema beherrscht:

Allegro.

Glo-ri-a in ex-cel-sis De-o

Dasselbe kehrt am Schluß der ganzen Abteilung im »cum sancto spiritu« wieder. Eine längere Episode von ruhigem Charakter bildet in diesem anfangenden Abschnitt das »Et in terra pax«. Das Aufhören der harmonischen Bewegung kennzeichnet ihren Ausdruck des Friedens eigentümlich. Das »Gratias agimus tibi« setzt im Liedton ein, fast wie ein anmutiges Ständchen, und geht bei den Worten »propter magnam gloriam tuam« aus dem zutraulichen Ton in einen ehrfurchtsvollen über. Hauptsächlich vollzieht sich dieser Übergang mit koloristischen Mitteln: in neuen Farben aufrauschenden Tonfiguren! Der Gebetsabschnitt im Gloria ist wohl die in der Erfindung bedeutendste Partie der ganzen Abteilung. Besonders ragen aus ihr hervor das durch alle Gruppen tönende mitleidige »Agnus dei« und das zweite »Miserere«. Dieses ist durch die Harmonie in mächtiger Spannung gefesselt und aus ihr streben die Stimmen im innigen eifrigen Ringen heraus. Nach einem kurzen, stolzen »Quoniam« beginnt die Schlußabteilung mit einer knappen Fuge über »Cum sancto spiritu«. Jauchzend setzt das sehr eindringliche Thema ein. Bald mischt sich das Thema des »Quoniam« mit drein, und auf einem weiteren Höhepunkt angelangt, nimmt die Fuge einen dritten Arm in ihren Freudenstrom mit auf: das oben aufgezeichnete Anfangsthema der Abteilung. Becker waltet maßvoll mit diesen Mitteln; statt sich allzulange

auszubreiten, markiert er seinen Schluß mit einigen bedeutungsvollen Einbiegungen und der Entwicklung mächtiger Klangwirkungen.

Im Credo ist bis zu der Stelle »Qui propter nos« das wunderbare Element der Bekenntnisartikel vorangestellt. Die Motive sind kurz, im Kern oder in der Umkleidung flüchtig und fantastisch gehalten. Die einzig feste Stütze scheint das breite langsame Thema zu bilden, welches die ersten Takte bringen. Es kehrt in der Abteilung häufig wieder. Das »Qui propter nos« selbst teilt sich noch zwischen mystischen Andeutungen (bei »descendit«) und Ausdruck eines warmen menschlichen Dankgefühls. Die Schilderung der Inkarnation Christi ruht auf dem Choral »Ein Lämmlein geht usw.«. Die Singstimmen führen darüber ihr eigenes in tiefe Trauer getauchtes Thema durch. Die instrumentalen wie die vokalen Grundideen des Abschnitts sind vortrefflich, ihre Ausführung wirkt aber etwas matt. Die Kreuzigung begleitet das Orchester mit schwer lastendem Motiv, die Stimmen rufen wie in Schmerz und Staunen festgebannt ihr »Crucifixus« hinein. Auch beim »passus« bleiben sie in einer vielsagenden Kargheit von Ton und Wort. Vor dem »sub Pontio Pilato« erklingen in den Instrumenten ganz ähnliche Seufzer, wie sie jedermann aus dem »Parsifal« Wagners unvergeßlich sind. Es ist eine der modernsten und ergreifendsten Stellen in Bs. Messe. Die weiteren Glaubenszeugnisse sind kurz gegeben; aber mit bedeutenden Themen. Am meisten fesselt der mystisch spannende, visionäre Ausdruck bei der Stelle »Et exspecto resurrectionem mortuorum«. Alarmierend, taucht dieses Bild aus dem Nichts auf und ins Nichts verschwindet es, begleitet von den kurz erregten Rezitativzeilen der Sänger. Einen längeren Satz bildet nur das fugierende »Et vitam venturi saeculi«, getragen vom Choral: »Jesus, meine Zuversicht«.

Wenn Beckers Messe im allgemeinen zuweilen auch an Beethovensche Mittel erinnert, so tut dies das Sanctus besonders in der Mischung des kolorierenden

Gesangstils mit einfacher Melodik und Deklamation. Wie schön eignen sich hier die einander kreuzenden zarten Figuren der Singstimmen zum Ausdruck einer in Gottesfreude schwelgenden Empfindung! Ganz abweichend ist die Wiedergabe des ersten »Osanna« in dem ruhigen Tone, mit welchem man ein Glück betrachtet, das stille hält. Während dieser Satz in anderen Messen das »Benedictus« aus einem scharfen Abschnitt herausspringen läßt, leitet Beckers »Osanna« zum letzteren mild hinüber. Über beide Sätze breitet der Wechsel und die Vereinigung von Chor und Soli großen sinnlichen Reiz. Die zweite Behandlung des »Osanna«, von der ersten grundverschieden, fesselt durch Hervorkehrung eines ernsten, tiefsinnigen Elements. In diesem zweiten Osannasatz ist es, wo auch der Choral: »Allein Gott in der Höh'« angespielt wird.

Das Agnus dei beginnt in einem drohenden, fast unheimlichen Ton: schwül in Klang und Harmonie; tief unten grollen kurze erregte Figuren, der breite Gesang der Solostimmen wird von dem angstvoll naturalistisch psalmodierenden Chor unterbrochen. Die Szene beginnt mehrere Male von vorn und steigert den Ausdruck der düsteren Gedanken, schmerzliche Klagen erheben sich im Orchester; an andrer Stelle vernehmen wir wahre Höllentöne. Eine Lösung vom Druck versucht das erste Andante ($^6/_4$-Takt). Aber in seiner Melodik liegt die volle Ratlosigkeit noch ausgesprochen. Erst ein selbständiger Orchestersatz (Allegretto, $^3/_4$) löst die Spannung und führt zum »Dona nobis« über, welches den Frieden bringt. Seine vorwiegend idyllischen Weisen werden durch freundlich mystische und durch hochpathetische Streiflichter gehoben.

Felix Draeseke, Fismoll-Messe.

An Selbständigkeit und Charakter wird die Arbeit Beckers von der jüngst veröffentlichten »Großen Messe« (in Fismoll) von Felix Draeseke (op. 60) übertroffen. Es ist eine Musik Cherubinischen Geistes, die oft verschlossen und in sich gekehrt, näher gekannt sein will, um verstanden zu werden. Nach keiner Seite leicht, hat

sie bisher wenig Verbreitung gefunden; wir wissen nur von zwei Aufführungen: in Leipzig und Dresden. Wer aber in dieser Messe die Darstellung der Passion, des »Benedictus« und namentlich des Agnus dei studiert, wird darüber nicht in Zweifel sein, daß hier die Arbeit eines Meisters vorliegt.

A. Bruckner. Fmoll-Messe.

Auch die drei Messen Anton Bruckners, (D moll, E moll, F moll) die aus einem wahrscheinlich ziemlich reichen und teilweise in der Jugendzeit des Komponisten geschaffenen Vorrat allein in Druck gekommen sind, haben bisher nur geringes Entgegenkommen gefunden, obwohl sie in mancher Hinsicht sehr bemerkenswert sind. Eigen ist ihnen ein außerordentlich reges Orchester, das anders als bei Liszt nicht auseinander liegende Teile in Beziehungen bringt, sondern die Grundstimmung größerer Abschnitte fixiert, eigen zweitens eine mit kleinen Motiven spielende Kontrapunktik, die vom scheinbar eigensinnigen Suchen und Probieren sich oft zu einer überraschenden Größe der Empfindung aufschwingt. Den Symphonien sind sie durch die knappe, straffe Anlage und dadurch überlegen, daß sie sich von Abschweifungen fernhalten. Die verhältnismäßig bekannteste unter diesen drei Messen, die Große Messe in F moll (als Nr. 3 veröffentlicht), für Soli, vierstimmigen Chor und großes Orchester, ist sehr ungleich in der musikalischen Erfindung. Einzelne Sätze sind durch und durch bedeutend, bei andern führt der Weg zu gewaltigen, unvergeßlichen Stellen über gewöhnliche, zum Teil altväterische Strecken. Der Mangel an Vokalsinn, der dieser Tatsache mit zugrunde liegt, äußert sich auch häufig in der technischen Führung der Singstimmen.

Das Kyrie ist der schwächste Satz dieser Messe. Kaum kann man ihm mehr nachrühmen, als daß der Ton getroffen ist. Nur der Schluß des Mittelsatzes, das »Christe eleison«, bei dem die Solostimmen eintreten, erhebt sich an der Gesdur-Stelle zum mächtigen Ausdruck freudigen Vertrauens. Eine zweite große einer Alltagsseele unmögliche Stelle findet sich im dritten

Abschnitt, in der Wiederholung des Kyrie, da, wo sich um das kurze Cisdur-Motiv Chor- und Solostimmen ablösen.

Das Gloria hat drei Teile. Der erste endigt, auffälligerweise, mit den Worten: »Domine Deus, agnus Dei, filius Patris«, auffällig deshalb, weil so Subjekt und Prädikat auseinandergerissen werden. Seine Musik zeichnet sich durch feurige Empfindung und durch den Glanz aus, in dem sie die Majestät Gottes vorstellt. Die musikalische Stütze des Bildes ist eine einfache Achtelfigur (Allegro.) die im Unisono des Streichorchesters wie zu einem Strom anwächst. Dieses gewaltige Phänomen wird durch zwei ruhige Idyllen unterbrochen, zuerst beim »Et in terra pax«, dann noch schöner beim »Gratias agimus«. Diese Episode mit der wohltuenden Stille, aus der die Solostimme, von einem Terzengang weniger Instrumente umspielt, so klar und schlicht eindringlich hervortritt, ist ein Geschenk der Inspiration. Über die Titulaturen geht Bruckner im flotten Zug hinweg und fügt bei ihren der leitenden Hauptfigur des Orchesters ein ebenfalls freudevolles Nebenmotiv: hinzu.

Der zweite Teil besteht aus zwei Abschnitten. Der vordere (Adagio, 3/4. Dmoll), der die Bitten: das miserere und das suscipe enthält, baut sich in der Hauptsache über dem inbrünstigen Gebetsruf: (Adagio.) auf. Nachdem ihn die Stimmen jede für sich vorgetragen haben, treten sie zum Chorsatz zusammen und dem neuen Ton, in dem sie nun nochmals um Erbarmen und um Erhörung bitten, ist ein starker Teil Herzensangst beigemischt. Er dringt ins Innere des Hörers. Der dritten Intonation des (angegebenen) Gebetsrufs folgt der Chorsatz nicht sofort, sondern Bruckner schaltet modern realistisch — man denke an Berlioz — einen Abschnitt stammelnden Psalmodierens dazwischen. Durch sie wirkt der Einsatz des Chors dann wie ein elementarer Aufschrei.

In dem andern die Worte von »Quoniam tu solus usw.« bis zum »in gloria Dei Patris, Amen« umfassenden Abschnitt des zweiten Teils wird die Musik des ersten Teils wiederholt. Der dritte, schließende Teil des Gloria nimmt den Satz »in gloria Dei Patris, Amen« noch einmal auf und vertieft sich in ihn, mit ebensoviel Schwung als Kunst über das Thema: fugierend. Das Schlußwort bildet das Orchester auf die Figur zurückgreifend, mit der das Gloria begann.

in gloria De.i Pa.trii. A.men

Das Credo ist der in sich ungleichste Satz der Messe. Fast könnten sich in seine Komposition zwei ganz verschiedene Künstlercharaktere, ein Naturkind und ein Grübler, geteilt haben. Diesem mißrät mancherlei in Ausführung und Auffassung, jenes übt auf den Hörer auch bei fraglichen Wegen einen unwiderstehlich freundlichen Bann aus.

Das Naturkind beginnt das Glaubensbekenntnis mit folgendem Thema: Das ist bekannter österreichischer Kirchenton, es erinnert ganz direkt an das Credo der Esdur-Messe Franz Schuberts und es erfreut so oft es kommt, was ziemlich häufig geschieht. Es beherrscht, wenn auch nicht wörtlich, so doch geistig den ersten Abschnitt des Satzes, der bei den Worten »descendit de coelis« endet. Bruckner läßt aber schon hier in die freudige Hingebung an den Schöpfer und Vater aller Wesen einen mystischen Ton hineinklingen, und zwar mit einfachen Mitteln. Zuerst bei »visibilium omnium et invisibilium« tritt im Orchester das Motiv: bei »natum ante omnia saecula« das sehr eifrig verwendete Baßmotiv: auf. Beidemale ist die Chromatik der entscheidende Zug. Ihr entspringen romantisch schillernde Harmonien und geisterhafte Melodiengänge.

Allegro.
Cre.do, cre.do in unum Deum

Der zweite Abschnitt, in dem die Menschwerdung, das Leiden und Sterben des Heilands vorgeführt wird,

macht nun mit der Mystik Ernst. In dem beginnenden Moderato dient ihr namentlich das Kolorit mit in Achtelnoten zitternden und schwebenden Harmonien hoher Holzbläser, die seit Wagners »Lohengrin« allgemein gewordenen Symbolik des Wunderbaren. Eine Solovioline und eine Solobratsche werfen eine Art Lerchengesang hinein. Den Text über »Et incarnatus est« trägt ein Solotenor auf eine Melodie vor, die durch ihre zarte Schönheit zu den hervorragendsten Stellen der ganzen Messe gehört. Ihre großen Schlüsse hören wir im dunklen Echo der Posaunen zweimal. Es fällt der Frauenchor mit ein, mehr sprechend als deklamierend. Das »Homo factus est« übernehmen die Bässe noch sehr im Ton des Geheimnisses. Beim Hinzutritt der andern Stimmen geht er in Ergriffenheit über und nun kommt mit dem »Crucifixus« eine der bedeutendsten Stellen der ganzen Komposition. Die Bedeutung liegt in dem stillen, heimlichen Kampf zwischen einer fromm dankbaren und einer schmerzlich leidenschaftlichen Auffassung der erzählten Vorgänge. Der Chor, der den Hauptvortrag hat, bleibt bis zum »sepultus est« in derselben äußerlichen Ruhe, mit welcher er das »Crucifixus« choralartig einfach einsetzt. Aber aus einer Menge Dissonanzen und Akzente spricht die innere Erregung deutlich genug.

Die Heilsgeschichte von der Auferstehung bis zum Weltgericht (»Et resurrexit« bis »judicare vivos et mortuos«) bildet den dritten Abschnitt des Credo. Die Incarnation und die Passion hat Bruckner im Halblicht, in den Farben des Traumes geschildert, für die neuen und höheren Wunder wählt er den Ton äußerster Spannung und gewaltigster Aufregung und drückt ihn mit Orchestermotiven aus, die größtenteils etwas primitives und naturalistisches haben. Ganze lange Teile dieser Gruppen liegen auf der wilden Streicherfigur: die, in allen Lagen zugleich, lange Perioden hindurch nicht vom Platze weicht und wie eine Geistergestalt bald sich hebt und bald sich duckt. Abgelöst wird sie durch andere

ebenso tumultuarische Achtelgänge, denen Bruchstücke der Skala zugrunde liegen. Was die Bläser und was die Singstimmen hinzutun, ist nicht viel mehr als al fresco-Musik, akkordisch, mit großer Kraft gebrachte Deklamation, nur hier und da durch das ausdrucksvolle Motiv eines Horns, einer Posaune, der Tenöre oder Bässe unterbrochen. Das Ziel, auf das der Komponist lossteuert, ist ein mit Schrecken gemischtes Staunen. Die höchste Wirkung seiner Absicht erreicht er vor und mit dem Eintritt des »cum gloria judicare vivos et mortuos«. Das Gericht über die Lebendigen beschäftigt ihn lange, der Toten (et mortuos) gedenkt er kurz und leise. Gleich darauf verschwindet die Vision. Die Worte »cujus regni non erit finis« sind als Anhang zu diesem Hauptbild des Credo gedacht. Ein technischer Zusammenhang mit ihm fehlt zwar, aber die Wiedergabe des »non erit finis« nimmt den Geisterton der dort in andrer Weise bei der Erwähnung der Toten angeschlagen wurde, noch einmal auf.

Der vierte Abschnitt beginnt mit dem Bekenntnis zum heiligen Geist und verwendet dazu zunächst die Musik, mit der das Credo anfing. Beim Relativsatz »Qui cum Patre et Filio usw.« aber tritt ein neuer Tonsatz (Moderato, $^3/_4$, G dur) von freundlich, ruhig beschaulichem Charakter ein. Eine logische Berechtigung, einmal Zusammengehöriges zu trennen, dann dem heiligen Geist so menschlich intim und vertraulich gegenüber zu treten, liegt nicht vor, sondern Bruckner ist hier dem musikalischen Effekt nachgegangen. Den hat er vorzüglich erreicht. Der milde Ton des Satzes tut nach der starken Aufregung sehr wohl, der Form nach ist er ein Kanon der Solostimmen, den der Chor nur mit einer kurzen, ehrfurchtsvollen Episode auf die Worte: »simul adoratur et conglorificatur« unterbricht. Wie der vorangegangene dritte, wird auch dieser vierte Abschnitt durch einen Anhang vervollständigt, dem der von »Et unam sanctam catholicam« bis »resurrectionem mortuorum« reichende Text zugewiesen ist. Auch er stört die

Einheit des ganzen Satzes und ist an sich unbedeutend. Doch bringt er den ernsten Charakter der Gelöbnisse zur Geltung. Bei der Auferstehung der Toten stellt Bruckner auch eine Verbindung mit dem dritten Abschnitt her: das allarmierende Achtelmotiv des Streichorchesters setzt wieder ein. Die Worte »resurrectionem mortuorum« sind bedeutungsvoll getrennt, das erste wird fest und begeistert im forte gegeben. Dann folgt nach zwei Takten Pause, in die nur die Pauke leise hineinwirbelt, pp im kleinlauten unisono der Singstimmen das »mortuorum«. Die Stelle hat eine gewisse Kulturbedeutung. Läßt es sich in der musikalischen Messe im allgemeinen deutlich verfolgen, wie der christlichen Menschheit der Gegenwart zu die Todesfurcht mehr und mehr gewachsen ist, so bildet Bruckner den Superlativ des Todesgrauens. Ihn persönlich muß der Gedanke ans Sterben mit Schauder erfüllt haben. Welcher Kontrast zur Todesfreudigkeit der Bachschen Zeit!

Wie ein freundliches Erwachen aus einem quälenden Traum stellt sich zu diesem Schluß der nun folgende und fünfte Abschnitt des Credo, dem die Worte: »Et vitam venturi saeculi, Amen« zufallen. Er ist der originellste Teil der ganzen Messe, obschon er nennenswertes neues musikalisches Material nicht bringt. Bruckner verwendet das (oben mitgeteilte) Eingangsthema des Credo für ihn in einer freien Fugenform. Aber mit einem überraschenden, hinreißenden Einfall. Zwischen jede Intonation des Themas fällt der volle Chor, einfach homophon mit vier Akkorden ff: »Credo, credo« ein. Das ist urnaiv und von elementarster Wirkung. Mit diesem Ausgang ist dieses Credo ein Unicum, es gibt keine Messe, in der die Glaubensfreudigkeit voller und natürlicher zum Durchbruch kommt.

Das Sanctus ist auffällig knapp und begnügt sich die Empfindungen in kleinen Stücken zu skizzieren. Nur beim Hosanna, dessen Ton ziemlich weltlich anklingt, wird länger verweilt. Es kehrt auch nach dem Benedictus wieder. Dieses Benedictus, in der Form der

dreiteiligen da capo-Arie angelegt, gehört im Hauptsatz zu den Perlen der Brucknerschen Messe. Schon dessen instrumentale Einleitung, mit dem Cello als Hauptstimme. ist echte edle Herzensmusik. Der Gesangteil, von Solostimmen bestellt, erweitert den Inhalt der schönen andächtigen Melodien und steigert seinen Ausdruck durch sinnvolle Kontrapunkte. Noch mehr gewinnt ihm die Wiederholung durch den Chor ab; bei ihr nähert sich die Andacht auf einen Augenblick dem Entzücken. Schwächer ist der als Sopransolo mit Chor beginnende Mittelsatz. Das Festhalten an einer nicht viel sagenden Achtelfigur hat hier den Aufschwung verhindert.

Auch dem Agnus Dei legt Bruckner eine technische Stütze unter. Das Motiv: Andante. begleitet die drei üblichen Anrufungen des Gotteslammes als Basso ostinato. Aber darüber und dahinter stellen die Singstimmen Motive von bedeutenderem Gehalte und entwickeln sie frei, dramatisch beweglich und doch einfach zu ergreifenden Tonreden. Es liegt Schuldbewußtsein in der Wiedergabe des »qui tollis peccata mundi«, Zagen in den ersten Soloeinsätzen des Miserere, stürmisches Gnadenverlangen in seiner Fortsetzung durch den Chor. Bis zum Schluß der dritten Anrufung bleibt die Situation bänglich, stellenweise verzweifelt, die Erhörung ungewiß. Da kommt plötzlich das Eingangsmotiv des Kyrie, aber in F dur und mit ihm eine Musik des Friedens, die nun nicht mehr weicht. Auf neue Erfindung verzichtet Bruckner jetzt und führt den Satz mit Reminiszenzen zu Ende, die bekannte Ideen gewissermaßen in Verklärung zeigen. Außer dem ersten Kyriemotiv sind es noch die Gesdurstelle aus dem »Christe eleison« und das Fugenthema vom »cum gloria Dei Patris«. Alles aber auf »dona nobis pacem« gesungen. Gern hätte jedermann auch nochmals das Credothema gehört.

A. Bruckner, Emoll-Messe.

Die in der Verbreitung die zweite Stelle einnehmende Emoll-Messe Bruckners ist halb und halb eine a capella-Messe. Sie wird zwar von Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Posaunen begleitet, aber dieses

Blasorchester setzt sehr häufig auf lange Strecken aus. Aus Schumannschen Romanzen kennt man die Intonationsverlegenheiten, in welche auch der beste Chor durch eine solche launische Instrumentalbegleitung geraten kann. Das mag der eine Grund für die geringe Verbreitung sein. welche diese Messe Bruckners bisher gefunden hat, der andere liegt darin, daß ein achtstimmiger Chor verlangt und diesem ein zuweilen schwieriger Satz zugemutet wird, und ein dritter darin, daß sie, auch wenn alles gelingt, nicht eigentlich dankbar ist. Sie ist eine Vokalkomposition nach dem Prinzip der Renaissancemusik, dem scharfen Ausdruck der einzelnen Sätze und Begriffe wird die Anlage im großen untergeordnet. Dieses Prinzip hat aber bis heute noch nicht die Menge für sich gewonnen. An und für sich ist alles in dem Werk verständlich, das meiste außerordentlich schön und eine Bestätigung der hohen Erwartungen, die nach den starken kirchlichen Anklängen in den Symphonien Bruckners auf seine liturgische Begabung gesetzt werden durften. Zum tieferen Eingehen geneigte und befähigte Hörer werden ohne Bedenken diese Emoll-Messe höher stellen, als die in Fmoll. Sie ist in Auffassung, Stimmung, Lebenserfahrung und Kunst reicher, die reifere, wahrscheinlich auch spätere Arbeit und noch knapper gehalten. Am weitesten übertrifft sie jene im Kyrie und Sanctus. Anlaß zur Verwunderung bietet sie nur durch das Hauptthema des Credo, wie überhaupt dieser Satz auch als Ganzes der am wenigsten gleichmäßige ist. Bei allen andern ist das Gesamtergebnis unbedingte Bewunderung und der Wunsch, ein derartiges Stück wirklich großer Kunst möge bald allgemein gekannt sein. Fast ganz unbenutzt ist Bruckners D moll-Messe geblieben.

Von neuesten Messen, die zwar in den deutschen Handel, aber nicht ins Konzert gekommen sind, seien als gediegene, interessante Arbeiten die von Fr. Klose und Ed. Smyth, von ausländischen Beiträgen die von Perosi und Ravanello genannt.

Die römische Kirche teilt die Messen in vier Hauptgruppen: Missae de tempore (Messen für die gewöhnlichen Sonn- und Festtage des Kirchenjahrs), missae de sanctis (Marienmessen, Märtyrermessen, Heiligenmessen), missae votivae (Messen, die in ihrem Titel und wohl auch in einer Variante des Textes einem bestimmten lokalen Ereignisse freudiger oder trauriger Natur — einer Fürstenkrönung, einer Überschwemmung usw. — Rechnung tragen)*). Die hervorragendste und letzte Gruppe bilden die Totenmessen, die missae pro defunctis. Der Volksmund nennt sie kurzweg Requiems, nach den Anfangsworten ihres Introitus »Requiem aeternam dona eis domine«. Die Totenmesse hat unter allen Klassen der Messe die bedeutendsten als gültig anerkannten Abweichungen vom Texte des allgemeinen Hochamts. Sie ersetzt das Gloria und Credo durch zwei völlig verschiedene Abteilungen: durch das Dies irae und das Offertorium »Domine Jesu Christe« und dem Kyrie schickt sie stets dieselbe Einleitung voraus: das schon erwähnte »Requiem aeternam«, die Bitte um Frieden für die Toten, das Gebet um ewige Ruhe, welches den Kern aller Sätze der Totenmesse bildet. Die Dichtung des Dies irae dem Thomas a Celano (1250) zugeschrieben, ist eine der wenigen Sequenzen, welche aus dem ungeheuren Schatze, den das Mittelalter von dieser Gattung besaß, heute von der Kirche noch geduldet werden. Ihre heutige Stellung im Requiem hat sie sich nur allmählich im gleichen Schritt mit dem Vordringen dramatischen Geistes in der Kirchenmusik erobert. Daß sie von den neueren Komponisten in den Mittelpunkt der Messe gestellt wird, widerspricht dem Zweck des Requiems. Denn das Ganze ist dichterisch weder auf Trauer- und Klageszenen, noch weniger auf ausgeführte Schilderungen von den Schrecken der Hölle und des Fegefeuers angelegt. Es soll in erster

*) Die bedeutendste neuere Messe des Auslandes, die von Ch. Gounod zu Ehren der Jungfrau von Orléans geschrieben, in Deutschland bisher nicht aufgeführt, gehört unter diese Gruppe.

Linie nur die Fürbitte um die ewige Ruhe aussprechen und es soll sich aufregenden Bildern nur zuwenden, um mit gesteigerter Innigkeit immer wieder zu dieser Fürbitte zurückzukehren.

Auch die ältere Zeit, insbesondere das 16. Jahrhundert, ist an Requiemkompositionen reich. Doch nicht in dem Grade, welchen man erwarten sollte, wenn man den Maßstab nach der Fruchtbarkeit bildet, welche heute auf diesem Zweiggebiete der geistlichen Tonkunst herrscht. Unsere neueren Komponisten erscheinen von keinem anderen christlichen Text so stark angezogen, wie von dem der Totenmesse. In der älteren Periode ist das Verhältnis der musikalischen Seelenämter zu der allgemeinen Messe ungefähr wie 1 : 10. Am reichsten ist die französische und niederländische Schule mit Totenmessen vertreten, in zweiter Linie steht die italienische da, weit hinter ihnen zurück die deutsche. Aus den Requiems der Zeit vor Palestrina, welche von den Kennern hervorgehoben werden, führen wir die an von Pierre de la Rue, Joh. Prioris, Ant. de Fevin, Jac. de Kerle, C. Morales und F. Guerrero. Namentlich die Totenmesse des Morales hält streng einen hochernsten, düsteren und schaurigen Grundton fest. Am nächsten steht ihr darin das Requiem de Kerles, zugleich eins der ersten, das die Sequenz im Chorsatz und für Hörer, denen die Gregorianischen Grundmelodien vertraut sind, ergreifend gibt. Das Urziel der Figuralkomposition, den Choral durch Variation poetisch zu beleben und zu verherrlichen, tritt aus dem Dies irae dieses Niederländers ungewöhnlich klar hervor. Die Form der älteren Requiems ist scheinbar sehr zerstückelt. In dem größeren Teile der sogenannten temporellen Stücke, im Introitus (»Requiem«), in der Communio (»Lux aeterna luceat«), namentlich aber in der Sequenz (»Dies irae«) wechseln die Chorsätze mit den Intonationen des Priesters. In der Sequenz geschieht dies zuweilen mit der Regelmäßigkeit der Antiphonie: zwei Zeilen singt der Liturg im Gregorianischen Choralton, zwei Zeilen der Chor im figurierten Stil. Im allgemeinen

Pierre de la Rue, Joh. Prioris, Ant. de Fevin, Jac. de Kerle, Chr. Morales, Fr. Guerrero.

ist die musikalische Anlage der älteren Totenmessen, im Einklang mit dem liturgischen Zeremoniell, außerordentlich verschieden und wechselt nicht blos örtlich, sondern auch nach dem Stand der Abgeschiednen, denen die Trauermessen galten. So lässt Palestrina in seiner Totenmesse vom Jahre 1591 die nach heutiger Auffassung für das Requiem entscheidenden Stücke einfach weg. Sie bleiben dem Liturgen und dem Gregorianischen Choral allein. Nur beim Offertorium und beim Schluß des Agnus dei erinnert der Chorsatz im Text an eine Totenfeier. Auch Orlando di Lassos herrliches, wundervoll melodisches Requiem vom Jahre 1589 hat keine Sequenz. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird die musikalische Form der Totenmessen breiter und in den einzelnen Gliedern wuchtiger. Der Liturg scheidet aus. Den Übergang zeigt eigentümlich das Requiem des G. A. Pitoni vom Jahre 1688. In ihm sind die frühern liturgischen Intonationen in die Form dreistimmiger Sätze übertragen: reihum Knabenterzett und Terzett von Männerstimmen. Was früher Chorsatz war, ist dem vierstimmigen Chor geblieben und hat den Stil, den hierfür die früheren Meister festgestellt hatten. Die Terzette hingegen zeigen die Beweglichkeit in Rhythmus und Ausdruck, welche eben erst infolge von Monodie und Musikdrama sich entwickelte. Pitoni folgte den neueren Bestrebungen in der Vokalmusik bekanntlich eifrig und mittätig. Unter anderem hatte er die Skizze zu einer zwölfchörigen Messe entworfen. Unter den Totenmessen, welche sich enger als das Pitonische Requiem dem sogenannten Palestrinastil anschließen, sind als hervorragende die von Or. Vecchi, Giov. Fr. Anerio, G. Cavaccio und L. Vittoria bekannt. Der allererste Platz in dieser Gruppe gebührt vielleicht dem achtstimmigen Requiem von Fr. Cavalli, dem eigentlichen Schöpfer der venetianischen Oper. Dieser große Meister schrieb dieses zweichörige Werk für sein eignes Begräbnis († ~~1706~~) und bestimmte testamentarisch und durch Legate regelmäßige Aufführungen desselben zu

G. P. da Palestrina, Requiem (von 1591).

O. di Lasso, Requiem (von 1589).

G. A. Pitoni.

Fr. Cavalli.

1676

seinem Gedächtnis. Es ist die feierlichste Totenmesse, welche existiert, und wenn jemals von einem alten nur handschriftlich vorhandenen Tonwerke die Drucklegung wünschenswert gewesen ist, so von diesem. Ein Teil seiner erhabenen Größe beruht auf der Beibehaltung der gregorianischen Motive und der liturgischen Intonationen. Doch hat Cavalli letztere dem neueren Chorsatz stilgemäß angeschlossen, meist in Form eines zweistimmigen Satzes für die Bässe beider Chöre. Die Sequenz ist textlich vollständig aufgenommen und zum erstenmal in dem aufgeregten Stile behandelt, der bis auf die Gegenwart für die Komposition dieses Satzes typisch geblieben ist.

Requiems mit Instrumentalbegleitung begegnen wir zuerst um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Unter die frühesten unter den bekannteren gehören die von G. P. Colonna und G. B. Bassani. In beiden ist aber die Erfindung noch wesentlich rein vokal und auch die Satzformen gehören mehr der älteren Periode an. Wie eine große Überschrift fürs ganze bringt Bassani vor dem Introitus das erste Wort »Requiem« in den breiten Rhythmen der alten Ritualformel. Auch A. Lotti setzt mit dem Unisono der drei tiefen Stimmen seine Totenmesse noch so ein und führt auch den Satz in der alten Art über kleine Abschnitte fort: die Bässe vorwiegend starr auf langen Tönen liegend, die übrigen Stimmen mit Bevorzugung choralartiger Wendungen. Das Dies irae beginnt mit einem breiten mysteriösen Instrumentalsatze, in welchem Trompetenklang, verminderte Septakkorde, Generalpausen und feierliche Fugatos einen Hauptbestandteil bilden. Das Tempo ist Adagio. Das Requiem des Fr. Durante lässt sich schon bei weitem moderner an. Ein träumerischer Zug kommt besonders im Introitus zum Ausdruck. Rochlitz hat diesen Teil des Werkes und das Graduale, welches in einer bedeutend verlängerten Form erscheint, in seine Sammlung aufgenommen.

G. P. Colonna, C. B. Bassani. A. Lotti. F. Durante.

Die älteste unter den begleiteten Totenmessen, welche noch bis jüngst zuweilen zu hören war, ist die von Nic.

Jomelli. Sie ist wiederholt gedruckt worden; den jüngsten Klavierauszug des Werkes veröffentlichte Julius Stern im Jahre 1866. Diese aus der letzten, unglücklichen Periode des Tonsetzers stammende Komposition ist eine der bedeutendsten Schöpfungen Jomellis. Mit großer Einfachheit vereint sie reiche Eigenart der Auffassung. Wie schön ist der kurze Introitus, in welchem die wiegenden Figuren der Instrumentalbässe, sich mit den Violinen die Hand reichend, den Tod in dem freundlichen Bild des Schlummers zeigen. Die Mängel des Werkes beruhen auf einem Familienfehler der neapolitanischen Schule: Vorherrschen einer weichlichen Empfindung. Damit kam es aber den Neigungen des 18. Jahrhunderts entgegen. Auch durch die Verwendung von Solostimmen übte es seinen Reiz. Doch sind diese nur selten äußerlich virtuos behandelt. Im Durchschnitt ist ihre Führung würdig. In ihnen und in den Chorpartien liegt ein Reichtum natürlicher Gesangwirkung, wie er in neueren Werken nur selten vorkommt. Die von Müller in Stuttgart vorgenommene Zusetzung von Blasinstrumenten hat den Charakter des Werkes geschädigt. Ein a capella Requiem (in Es) von Jomelli gehört ebenfalls zu den hervorragenden Kompositionen des Textes.

N. Jomelli.

An Verbreitung hinter dem Jomellischen Requiem weit zurückstehend, sind auch die Totenmessen A. Hasses der Beachtung wert. Sein erstes Requiem (in Es) hat noch alte liturgische Intonationen sowohl in einfacher, wie in eingearbeiteter Form. Unter seinen großen Stellen ist der Eingang des Dies irae wegen der malerischen Kraft des Orchesters besonders bemerkenswert. Stechend klingt aus dem Violinen der Schrecken. In dem zweiten (in C) ist der Introitus tief eindringlich. Ihm liegt die Idee eines glänzenden Trauermarsches zu Grunde, aus dem man oft glockenartige Motive heraushört. Beide Totenmessen sind reich an dankbaren Solonummern.

A. Hasse.

Goethe hörte 1788 im San Peter zu Rom ein Requiem für zwei Solosoprane mit Orgel. Das zeigt, wie weit auch die Totenmesse sich dem Formengeschmack der

Zeit anpaßte. Trotzdem blieb sie im allgemeinen vor dem Verfall, welcher von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ab auf mehrere Jahrzehnte hinaus die Komposition der anderen Gruppen der Messe ergriff, bewahrt. Der Grundgedanke des Requiems lag menschlich zu nahe und erfüllte auch die geringeren Geister unter den Tonsetzern mit demjenigen Ernste, welchen leider auch die Besten jener Zeit sonst vermissen lassen. Nur die Sequenz, das Dies irae mit seinem Bilderreichtum, verführte häufiger zu Spielereien, von denen etliche geradezu zu stehenden Typen wurden. Daß bei den Worten »Tuba mirum spargens sonum« die Posaune im Singular oder Plural einsetzt, erscheint allmählich selbstverständlich. Es kommen auch viel außerordentlichere Einfälle vor:

G. v. Pasterwitz.

G. v. Pasterwitz z. B., dessen würdiges aber doch nur mittelmäßiges Requiem Rochlitz in seine Mustersammlung aufgenommen hat, läßt an der Stelle »Quantus tremor est futurus« den ganzen Singechor in einem grotesken Tremolo starren und beben.

W. A. Mozart.

Jenen Unterschied im Gehalt zwischen Requiem und den einfachen Messen auch bei W. A. Mozart nachweisen zu wollen, wäre ein ziemlich trivales Unternehmen. Zwischen Mozarts letzter Messe und seinem Requiem liegt ein ganzes Leben; der seelische und künstlerische Reichtum, wie ihn nur das Genie im Laufe zweier Jahrzehnte erwirbt, macht jeden näheren Vergleich zwischen dem Requiem Mozarts und seinen anderen Messen unmöglich. Außerdem wissen wir, daß Mozart die Gedanken an den eignen Tod in die Feder drangen, als er das Requiem schrieb. Es kamen viele Umstände zusammen, um dieses Werk aus seiner Zeit herauszuheben und ihm eine außerordentliche Lebenskraft einzuflößen. Auch der romantische Reiz wirkte mit. Das Requiem Mozarts wird im Anfang des 19. Jahrhunders selten erwähnt, ohne daß zugleich des geheimnisvollen Boten gedacht würde, welcher das Werk bestellte: der langen schwarzen Lakaienfigur, welche wie ein Gespenst das Fortschreiten der Partitur umspähte. Auch die unsinnigen Vergiftungs-

geschichten, die angeblichen Intriguen Salieris und der Italiener, werden bei dieser Gelegenheit mit aufgetischt. Als man später erfuhr, daß Graf Walsegg der geheime Besteller gewesen, daß dieser Mann, der an der Manie litt, als Komponist glänzen zu wollen, dieses Werk für sein eignes ausgegeben, erhielt jenes romantische Interesse nur neue Nahrung. Endlich erreichte es bei vielen Verehrern des Meisters einen geradezu leidenschaftlichen Grad durch den Streit, welcher sich um die Echtheit des Werkes erhob. Dieser Streit darf seit dem Jahre 1829 als erledigt gelten. Die neuen Untersuchungen von Brahms*) haben nur die Resultate bestätigt, welche damals A. André in Offenbach veröffentlichte. Die Partitur des Requiems, welche dieser Vater der Mozartforschung herausgab, zeigt das Werk genau in dem Zustand, in welchem es Mozart bei seinem Tode hinterlassen. Danach war kein einziger Satz der Totenmesse wirklich vollendet, als des Meisters Hand erkaltete. Aber der größere Teil war doch so weit fertig, daß ein geschickter Musiker das Fehlende wohl im Sinne Mozarts ergänzen konnte. Von den 12 Nummern, in welche Mozart das Requiem eigentümlicher Weise zerlegte, waren Introitus und Offertorium in den Singstimmen und im Harmoniebaß vollständig ausgearbeitet, für die Instrumentierung dieser Säze die wesentlichen Motive und Gesichtspunkte gegeben. Desgleichen auch in der Sequenz; doch hören in dieser mit dem neunten Takte des »Lacrimosa« Mozarts Aufzeichnungen plötzlich auf. Vollständig fehlen das Sanctus, Benedictus und Agnus dei. Mit der Ergänzung wurde von Mozarts Wittwe der Wiener Kapellmeister F. X. Süßmayer beauftragt. Dieser Musiker genoß in der Fachwelt ein ehrenvolles Ansehen: Sein »Soliman II.« und sein »Spiegel von Arkadien« waren als Lieblingsopern jahrzehntelang über alle deutschen Bühnen verbreitet und gehören in dem großen Kreis von Werken, die als

*) In der Gesamtausgabe der Werke Mozarts von Breitkopf & Härtel mitgeteilt.

Absenker der »Zauberflöte« entstanden, zu den selbständigsten und talentvollsten. Überdies konnte Süßmayer als ein Schüler Mozarts angesehen werden. Mit dem Intentionen, die Mozart inbezug auf das Requiem gehabt, war er speziell vertraut und was nicht zuletzt in Betracht kam: seine Handschrift glich der Mozartschen so genau, daß Walsegg und noch andere sie dafür hielten. Es ist Tatsache, daß die Sätze, welche Süßmayer ganz und gar selbst komponiert hatte, für echte Mozartsche Leistungen befunden wurden. Das Benedictus wurde sogar noch im Jahre 1802 als eine Perle des ganzen »Requiem« besonders ausgezeichnet*). Wir verwundern uns darüber; ja es treten noch heutzutage Kritiker hervor und tun sich etwas darauf zugute, daß sie die fest verbürgte Mitarbeit Süßmayers bezweifeln. Das ist wohl begreiflich und wird solange kaum zu ändern sein, als wir die Wiener Schule nur durch Haydn, Mozart und Beethoven kennen. Wer mit dem Charakter ihrer Nebenmänner, mit ihrem Reichtum an wirklichen Talenten vertraut, in den Werken der Eberl, Wölfl ein wenig zu Hause ist, wird über die Leistung Süßmayers nicht weiter erstaunt sein.

Daß Mozart bestrebt war, in seiner Totenmesse den kirchlichen Charakter streng und deutlich auszuprägen, zeigt namentlich der Introitus des Werkes. Daß in seinem maßvollen Ausdruck der Freude so eigentümliche Thema, mit welchem der Solosopran hier das »Te decet hymnus« einsetzt, ist die Melodie des alten Chorals »Meine Seel' erhebt den Herrn«. Michael Haydn hat sie an derselben Stelle seines B dur-»Requiems« gebracht. Sie war als Grablied bekannt, noch neuerdings hat sie F. Kiel in seinem zweiten Requiem als cantus firmus wieder aufgegriffen. Aus einer ähnlichen Quelle stammt auch das Thema: über welches die Singstimmen die Worte »Requiem aeternam« in Nachahmungen durchführen. Mit einer geringen

Adagio.

*) Allg. Musikal. Zeitung.

Abweichung findet sich es am Eingang von Händels Begräbnisanthem, das Mozart wahrscheinlich gekannt hat. Auch die refrainartige Verwendung des zuerst in den Fagotten auftretenden Motivs

Adagio.

ferner die kolorierte Führung der Nebenthemen, die Wahl des Hauptthemas der Kyriefuge:

Allegro.
Kyri.e e. le. ison

endlich die große Ausdehnung dieses letztgenannten Stückes selbst dürfen wir auf das Streben Mozarts zurückführen, seiner Totenfeier einen objektiven Charakter zu geben und das Weh der Trauer durch die von alters her erprobte und geheiligte Sprache der Kirche zu lindern. Es finden sich nur wenige Stellen, an welchen sich die subjektive Empfindung einzumischen versucht: Die ersten Einsätze von »et lux perpetua« und vom »exaudi« sind es. Aber sie gelangen mit ihrem dramatischen Ton nicht einmal bis ans Ende. Das Eigentümliche dieses ganzen ersten Satzes ist es: daß er in seinem thematischen Material so einfach, fast auf Gemeinplätze gestellt ist und doch so tief wirkt. Als ungeschriebener cantus firmus klingt der tiefe Ernst der Stimmung durch. Die Instrumentation trägt auch mit dazu bei, uns die Farben der Trauer fest vor dem Auge zu halten; den Bassetthörnern und Fagotten ist ihre Rolle mit genialer Berechnung zugewiesen; ebenso den Posaunen am Schluß der Einleitung. Doch hat diese Süßmayer wohl kaum in Mozarts Sinne weitergeführt.

Die Sequenz, das Dies irae ist in sechs gesonderten Nummern behandelt. Diese Sonderung gilt aber nur für Übungen und Proben. In der Aufführung begeht der Dirigent, welcher an den Schlußstellen länger, als die ausgezählten Pausen erlauben, hält, eine wahre Sünde gegen Mozart.

Der erste dieser sechs Abschnitte umfaßt den ersten Vers der Sequenz vom Anfang »Dies irae« bis zu den Worten »cuncta stricte discussurus« und gibt ihn in der Form eines Chorsatzes. Der Chor singt den Text dreimal in

erschrecktem Ton, auf harten Motiven, in einschneidenden Perioden und schroffem Wechsel der Tonarten. Zu diesen reichlichen Zeichen des schweren Herzens und der Aufregung kommt noch die Unruhe des Orchesters. Doch ist das Bild der Ankunft des jüngsten Gerichtes trotz dieser naturalistischen Elemente künstlerisch gefaßt und abgeklärt. An den Schlüssen zieht Mozart die Zügel an und mischt in die Töne des Schreckens die milderen der frommen Ergebung. Die Hauptstelle des Satzes kommt, als der Text zum drittenmal in Angriff genommen wird. Da malen die Singbässe — am besten die Tenöre mit — den tremor mit einer Trillerfigur, die ihre grausige Wirkung bei richtiger, entschiedner Ausführung nicht verfehlt. Sie stammt vielleicht aus der kürzlich durch O. Schmid bekannt gewordenen »Missa della Morte« A. Tumas, mit dem sich Mozart noch mehrmals berührt. Der Chor der übrigen Stimmen klagt zweimal kleinlaut — piano ist gemeint — das »dies irae, dies illa«, beim drittenmal stimmt er in die Figur des Entsetzens mit ein. Von da ab wird der Charakter des Satzes ruhiger und ergebungsvoller. Seine eilige Entstehuug verrät er in dem Mangel an Vortragszeichen. Mit ihnen hat der Dirigent nachzuhelfen, der Geist der Komposition verlangt an mehreren Stellen Farbenkontraste.

Die Textesworte des »Tuba mirum« tragen die Solostimmen, eine nach der anderen, vor. Der Baß betont die Hoheit und das Wunderbare des Gerichtes, das die Toten auferweckt und sammelt. Ihn begleitet und unterstützt die Posaune zum Teil in Figuren, die der Natur des Instruments ferner liegen. Auch Tuma hat an diesen Stellen die Posaune. Der Tenor singt erst staunend, dann bei dem Gedanken an das Schuldbuch — »liber scriptus« — gedrückt und bangend, der Alt in tiefer Erregung, mit großem, leidenschaftlichem Ausdruck. Der Sopran bringt in den Satz zum erstenmal einen herzigen, kindlichen Ton des Gottvertrauens, der auch über alle Augenblicke der Beklommenheit hinweg bis zum Ende bleibt. Die letzten Worte wiederholt das ganze Quartett. Die

nächste, dritte Nummer der Sequenz, das »Rex tremendae majestatis«, hat wieder der Chor. Unter den kleinen abgeschlossenen Sätzen, durch welche das Requiem Mozarts an die frühesten Formen der Totenmesse erinnert, ist das »Rex tremendae majestatis« einer der knappsten. Aber, welchen Reichtum birgt es! Das Orchester beginnt mit Figuren und Motiven, die knapp, aber anschaulich die Majestät des Herrn malen und durch den ganzen Satz immer wiederkehren. Wie von diesem Bild in Furcht gebannt, schreit der Chor dreimal das Wort »Rex« allein auf schlechten Taktteil hin. Dann übernimmt der Alt die Führung in einer Ehrfurcht und Inbrunst aussprechenden Melodie, die ihm der Sopran — eine Quint höher — sogleich nachsingt. Diesem Kanon der beiden oberen Stimmen folgen Tenor und Baß mit einem zweiten über kurze anrufende Motive. Dieser Abschnitt des Doppelkanons wiederholt sich sofort mit vertauschten Rollen. Und nun erst kommt die Bitte: »salva me«, bescheiden, aber nach der schönen Vorbereitung außerordentlich eindringlich und gerade in dieser Kürze außerordentlich vielsagend. Das »Recordare«, die vierte Nummer der Sequenz, wieder von den Solostimmen gesungen, ist einer der gehaltreichsten Sätze des Werkes. Er hat Rondoform und als Hauptthema die frommer Rührung volle Melodie:

Allegretto.

die von den Stimmen, einer nach der andern, erst auf die Worte »Recordare, Jesu pie« dann bei »Juste judex« und zum drittenmal bei »Preces meae« gebracht wird. Unter den Zwischensätzen, die sämtlich erregter Natur sind, tritt der auf die Stelle »Ingemisco tanquam reus« durch seine große malerische Kraft besonders hervor. Und doch ist er mit der erdenklichsten Einfachheit entworfen und ausgeführt. Ganz besonders schön ist hier und an ähnlichen Stellen die Rückkehr von der Erregung in die Ruhe. Mit dem Introitus hat dieses »Recordare« den kirchlichen Charakter der Hauptmelodie gemein. Der

jetzt folgende Chor über »Confutatis« malt in der ersten Hälfte mit erschreckten, aufgeregten Figuren des Streichorchesters den Zustand der Verdammten; die Männerstimmen veranschaulichen das Angstgeschrei der den Höllenflammen preisgegebenen Seelen. In Sätzchen von größter Einfachheit treten dieser Gruppe die ruhigen, in Dur gehaltenen Bittgesänge der Frauenstimmen unendlich rührend gegenüber. Der Satz kontrastiert in seinem Anfang zunächst scharf gegen das »Recordare«, dann aber auch in sich nochmals durch den ganz verschiedenen Inhalt der beiden Stimmgruppen und wirkt deshalb außerordentlich tief. Dieser Gegensatz des furchtbaren Bildes der Verdammnis und des Zuges der Bittenden wird ein zweites Mal aufgestellt. Dann vereint die zweite Hälfte der nur kurzen Nummer unendlich rührend den gesamten Chor im frommen, aus zitternder Seele kommenden Ausdruck des Gnadenbedürfnisses. Dieser Schlußteil gehört zu den genialsten Stellen des Requiem. Das »Lacrimosa«, die dem Chore gegebene Schlußnummer des »Dies irae«, hat Mozart zu einem der ergreifendsten Sätze angelegt. In seinen ersten Takten waltet eine Tonsprache von mächtigster Anschaulichkeit: Schluchzend klingt die Sexte des ersten Motivs:

Larghetto.
La . crymo.sa

in die höchste Spannung versetzt uns der Aufmarsch der Stimmen in zagenden, abgebrochenen, leise gehauchten Achteln bei den Worten »qua resurget usw.«. Mit erschütternder Gewalt endigt er im Aufschrei auf den hohen Tönen, wo der Schuld der Menschheit gedacht wird: »homo reus«. Hier bricht Mozart ab. Süßmayer ist es gelungen, diese hochgespannte Stimmung festzuhalten. Besonders schön wirkt der zweite Einsatz des »Dona eis requiem«, das ist Palestrinascher Geist in moderner Form. Mit ihm klingt die Sequenz versöhnt und christlich aus. In Mozarts Autograph sind leere Blätter, aus denen man schließen kann, daß er dem Satze eine mäßige Länge (24 bis 30 Takte) bestimmt hatte. Diese hat der Bearbeiter eingehalten.

Das Offertorium »Domino Jesu Christe« besteht in seinem ersten Teile aus einer Reihe kleiner Bilder, in denen die dunkeln Farben des Entsetzens und Grauens dramatisch kurz aufgetragen sind. Besonders treten die Worte »de poenis inferni« und »de ore leonis« hervor, vor allem aber die Stelle: »ne absorbeat eas tartarus«. Über das Thema:

Andante.

fugierend, von einem wilden Unisono der Streichinstrumente umspielt, zeichnen hier die Singstimmen ein Bild der Seelenverwirrung. Am Schluß steht äußerster Schrecken bei dem viermal hingestoßenen »ne cadant« — und völlige Gebrochenheit — bei dem leisen, tiefen, langsamen »in obscurum« — unmittelbar nebeneinander. Der zweite, knappe Teil (Soloquartett) »Sed signifer sanctus Michael« bildet dazu einen freundlichen Gegensatz. Die Schlußfuge »Quam olim Abrahae«, der dritte Teil des Offertoriums, hat das kirchlich viel gebrauchte Thema:

Andante.

usw. Mit besonderer Liebe sind in ihr die Worte »et semini ejus« bedacht. Mit ihnen lenkt Mozart nach prächtigen Modulationen und Steigerungen in die friedvolle Stimmung, die er für die Schlüsse der erregteren Sätze seines Requiems so herrlich zu suchen und zu finden weiß. Die Fuge, bei der die Mitwirkung der Orgel unentbehrlich, ist nur kurz, und die leeren Blätter im Autograph scheinen anzudeuten, daß ihr Mozart noch einen Teil zufügen oder hier noch eine neue Einlage geben wollte. Süßmayer hat, diese Lücke übergehend, unmittelbar das »Hostias« folgen lassen, den letzten Satz des Werkes, welcher von Mozart selbst herrührt. Er trägt die eigentümlichen Züge des kurzen, inhaltschweren Aufbaues, welcher einen großen Teil der kirchlichen Kompositionen Mozarts auszeichnet. Das Orchester deutet mit seinem Rhythmus den feierlichen Prozessionscharakter des Graduale an. Der Chor steht weich und ergriffen vor der heiligen Zeremonie. Als er den Text zum zweitenmal

beginnt, klingen Schauer der Ehrfurcht aus seinen an das »Ave verum« erinnernden Tönen. Den Abschluß bildet eine Repetition der Offertoriumsfuge: »Quam olim Abrahae«.

Die von Süßmayer komponierten Nummern Sanctus, Osanna, Benedictus, Agnus (bis zum »lux aeterna«) repräsentieren einen durchaus würdigen Typus der katholischen Kirchenmusik der Mozartschen Zeit. Im Osanna wird dies manchem die Verwandtschaft mit dem entsprechenden Satz der Beethovenschen Missa solemnis klar machen. Zum teil stehen sie aber noch höher, ganz besonders das Agnus Dei, welches den Gegensatz zwischen der Angst und Not des Menschenherzens und dem Frieden bei Gott in echt Mozartscher Einfachheit, in packenden Steigerungen und ergreifend schön ausprägt. Die Töne zu »dona eis requiem« sind von einer Eingebung, die es dem mit der Zeit Süßmayers weniger Vertrauten unglaublich macht, daß sie von einem andern als Mozart selbst herrühren können. Es ist auch möglich, daß für diesen Satz Mozartsche Skizzen vorlagen. Die Idee im Agnus Dei von den Worten »Lux aeterna luceat« an, die Musik des Introitus und des Kyrie zu benutzen ist nach der Erklärung seiner Wittwe, Mozarts Eigentum. Sie gibt dem Requiem eine Abrundung, deren schöne Wirkung durch keinen der im Laufe der Zeit angestellten sonstigen Schlußversuche erreicht wird.

Die Auszeichnung, mit der, wie schon erwähnt, am Anfang des 19. Jahrhunderts trotz einigen schwächeren Stellen, das »Benedictus« (Soloquartett) aufgenommen wurde, erklärt sich aus der freudig dankbaren Adventsstimmung, die dem Satze zu Grunde liegt, der Mannigfaltigkeit, der dramatischen Lebendigkeit, in der sie entwickelt ist, und der meisterhaften Behandlung der Singstimmen. Mit Glück sind ihnen echt Mozartsche Wendungen eingefügt.

Das Mozartsche Requiem errang in seiner Gattung eine ähnlich beherrschende Stellung, wie die Beethovenschen Symphonien auf dem Gebiete der großen Instrumentalkomposition. Es verbreitete sich schnell durch ganz Deutschland und drang über dessen Grenzen weiter nach

allen Himmelsrichtungen: hinunter nach Turin, Florenz, Neapel, Lissabon, hinauf nach Warschau, Petersburg, Lemberg, Stockholm. In Wien war es zur Beisetzung J. Haydns aufgeführt worden, in Paris überging man im Jahre 1840 bei der Leichenfeier Napoleons ihm zu Liebe die einheimischen Komponisten. Es überschritt den Ozean und wurde selbst in Rio Janeiro aufgeführt. In dieser Glanzzeit des Mozartschen Requiems — die drei Jahrzehnte von 1798 bis 1828 bilden dieselbe — war jede Totenmesse eines neuen Tonsetzers den stillen oder offenen Vergleichen mit dem Schwanengesang des Salzburgischen Meisters ausgesetzt. Kritik und Publikum gingen kühl an manchem Werke vorüber, welches zu anderen Zeiten um seiner Selbständigkeit willen laute Anerkennung gefunden haben würde. Wir denken dabei in erster Linie des unvollendeten Requiem von Michael Haydn (in Bdur), welches mit dem von Mozart auch in seiner Geschichte Berührungspunkte zeigt. Auch Haydn rief der Tod ab, ehe er dies Werk vollendet. Das frühere Requiem desselben Komponisten (Cmoll) schließt sich mehr an die ältere Form an und wirkt mit dem Choralgesang ergreifend. Das »Dies irae« darin ist ruhig feierlich. Wir denken ferner der Totenmessen von Ett, Fasch, Neukomm*), Tomaschek, Abt Vogler, G. Weber, Wittasek. In zweiter Linie sind auch die Requiemkompositionen von Bochsa, Drechsler, Drobisch, Elsner, Eybler, Gänsbacher, Häser, Hellwig, Henkel (deutsche Seelenmessen), Hüttenbrenner, S. Mayer, Moralt, Morlacchi, Salieri, Sechter, Stadler, Zelter, Zingarelli zu erwähnen. Die Fruchtbarkeit der Periode wird durch diese große Anzahl Namen, welche nur eine Auslese bedeutet, bewiesen. Sie tritt in ihr volles Licht, wenn man die Tatsache berücksichtigt, daß viele hier garnicht genannte Tonsetzer ihre Totenmessen gleich serienweise veröffentlichten: in Serien zu sechs und acht Exemplaren.

Michael Haydn. Ett, Fasch, Neukomm, Tomaschek, Abt Vogler, G. Weber, Wittasek. Bochsa, Drechsler, Drobisch, Elsner, Eybler, Gänsbacher, Häser, Hellwig, Henkel, Hüttenbrenner, S. Mayer, Moralt, Morlacchi, Salieri, Sechter, Stadler, Zelter, Zingarelli.

*) Zum Gedächtnis der Brüder J. und M. Haydn.

Ein Franz Schneider ist mit fünfzehn Requiems vertreten. Auch Ferdinand Kauer, der Komponist des »Donauweibchens«, warf drei Requiems auf einmal hinaus. Den Bann einer relativen Gleichgültigkeit, welchem diese Kompositionen ohne Ansehen ihres verschiedenen Wertes unterlagen, durchbrach nur Einer: L. Cherubini, und zwar mit seinen beiden Requiems dem in C moll für gemischten Chor sowohl, wie mit dem für Männerchor geschriebenen D moll-Requiem.

L. Cherubini, C moll-Requiem.

Auch Cherubinis C moll-Requiem wurde zunächst mit einem gewissen Mißtrauen aufgenommen und verbreitete sich keineswegs mit der gebührenden Schnelligkeit. Es war im Jahre 1816 auf Befehl des Königs Ludwigs XVIII. zu einer kirchlichen Erinnerungsfeier für den unglücklichen Ludwig XVI. komponiert, aber erst, als es 1818 zur Totenfeier Méhuls wieder aufgeführt wurde, weiter bemerkt worden. Und doch war es die bedeutendste Totenmesse, die in Frankreich nach der von Gossec entstanden war, seit Jahrhunderten wieder die erste Kirchenkomposition, die die französische Landesgrenze überschritt. Bei uns in Deutschland wurde die Aufmerksamkeit auf das Werk durch ein ausgeführtes Urteil des damaligen obersten musikalischen Reichsgerichts, der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« im Jahre 1820 gelenkt. Auch sie entschied für Mozart, gegen Cherubini. Der breite Artikel, welcher den philiströsen und gespreizten Geist der Finkschen Redaktionsperiode atmet, behandelt Cherubini, der schon als fünfzehnjähriger Knabe auf drei vollständige Messen verweisen konnte, als Neuling auf kirchlichem Gebiete und wirft dem Komponisten der Medea, wirft dem Tonsetzer, der die Figur des Micheli geschaffen, Mangel an Gemüt vor. Mit dem Vorwurf des mangelnden Gemüts war man damals schnell bei der Hand, wenn es sich um französische Werke handelte. Auch Méhuls Symphonien waren damit zu Tode geschrieben worden, und das musikalische Deutschland schien in Gefahr, das Sentimentale nur in sehr handgreiflichem und dickem Auftrag zu verstehen. Tatsächlich ist das C moll-Requiem

von Cherubini sehr reich an Gemüt und Empfindung. Aber ein großer Teil dieser Regungen ist mit der Zartheit, Freiheit und Zurückhaltung geäußert, die Cherubini eigen sind, und ist mit einer außerordentlichen Knappheit des Ausdrucks hingestellt. Kürze, Schlichtheit, Bestimmtheit und Klarheit kennzeichnen ja den Stil Cherubinis überhaupt. Er verdankt diese Eigenschaften seiner italienischen Herkunft ebenso sehr wie der Schule Haydns, und daß er mit ihnen nicht bloß große Gedanken, sondern auch so innig träumerische auszusprechen weiß, wie in dieser Art kein anderer vor ihm es getan hat — das gibt ihm seine besondere und bleibende Bedeutung zwischen den Klassikern und den Romantikern. Auch dieses Cmoll-Requiem schaut voraus und schaut zurück; es hat aber außer den bekannten Cherubinischen Familienzügen noch ganz individuelle. Einmal betreffen sie die Form des Werkes. Diese zeichnet sich durch eine Knappheit aus, die namentlich im Dies irae jedermann bemerklich werden muß. Sie ist zum teil ein Zugeständnis an die Traditionen der französischen Hofkirche, noch weit mehr aber eine Frucht des vollendeten künstlerischen Taktes, der Cherubini angeboren war. Die Sätze des Werkes sind im höchsten Sinne schön zu nennen, schön durch die Zweckmäßigkeit, die den Aufbau ihrer Formen dem Inhalt und dem Geist des Textes anpaßt und unterordnet, die die Worte im ganzen und im einzelnen überall ins rechte Licht setzt, die nirgends Haupt- und Nebengedanken verwechselt und verschiebt.

— Zum anderen ist aber das Cherubinische Cmoll-Requiem auch durch die Auffassung, die hindurch geht, ganz eigentümlich. In keinem anderen bekannten Requiem wird eine resignierte Stimmung so festgehalten und herrscht so vor wie in diesem. Es ist, als ob der Komponist allen den Mitteln, mit welchen der trauernde Mensch sein Herz zu erleichtern pflegt, sein volles Vertrauen nicht zu schenken vermöge. Die Klage löst seinen Schmerz nicht ganz, der Hinblick auf die seligen Bilder vom himmlischen Leben kann ihn nicht von dem Druck

des einen Gedankens befreien: von dem Gedanken an das unabänderliche Schicksal, welches der Menschheit das Sterben als Ziel gesetzt hat. Dieser Gedanke wirft seinen finstern Schatten über alle Teile des meisterlichen Werkes und sichert ihm einen Totaleindruck, mit dessen Stärke und Bestimmtheit sich nur wenige Totenmessen, unbeschadet ihrer sonstigen Vorzüge, messen können. Für das eingehende Studium ist es eine interessante Aufgabe zu verfolgen, mit welchem überlegenen Kunstverstand Cherubini in dem Plan der Komposition die Grundidee der Resignation durchgeführt hat. Bald äußert sie sich durch die Zeichnung, bald durch die Farbe, bald liegt sie offen da, bald ist sie nur versteckt herauszufühlen.

Besonders stark ist der Ton einer Trauer, die männlich an sich hält, aber auf einen eigentlichen Trost verzichtet, im ersten Satze dieses Requiems ansgedrückt, der hergebrachterweise den Introitus der Messe mit ihrem Kyrie verbindet. Die Instrumentation ist darauf gerichtet: Wie im Graduale und im Pie Jesu spielen die Violen die erste Stimme, die Violinen schweigen, die Fagotte treten in dumpfen Lagen stark hervor, neben ihnen kommen von Blasinstrumenten nur noch Hörner in langen Tönen der unteren Oktaven zur Verwendung. Auch die Soprane geben vorwiegend Grabes- und Trauerklang, sie liegen den Damen, die in unseren heutigen Chorvereinen diese Stimme zu besetzen pflegen, höchst unbequem tief. Cherubini hat an Knabenstimmen gedacht. Das Hauptthema des Satzes:

Larghetto sostenuto.
pp
Re-qui-em ae - ter - nam

kurz, einfach, aber in seinem Quintenfalle so leidvoll! Das durchgehende Begleitungsthema, das die Fagottte und Celli bringen:



so schwer fragend; die ganze rhythmische Bewegung verhalten, der Aufbau immer wieder auf Fermaten einhaltend! Die aufhellenden Stellen des Textes, die Worte

vom ewigen Licht, welches den Seligen leuchtet, von der Herrlichkeit Gottes, die in Hymnen gefeiert wird, sind auf trauernde, kleinlaut, ja fast gebrochen klingende Motive gestellt, die die Stimmen einzeln oder gruppenweise einander nachsingen. An einer einzigen Stelle, wo der Chorsatz sich wieder zu kompakter, vierstimmiger Harmonie zusammenschließt, bei den Worten »ad te omnis caro veniet« leuchtet ein flüchtiger Schimmer von Hoffnung durch. Mit ihnen schließt gewissermaßen der erste Vers des Satzes. Das Hauptthema setzt zu einem zweiten an; doch ist dieser sehr kurz gehalten mit einem einzigen neuen Motiv auf die Worte »et lux perpetua luceat eis« versehen. Das Kyrie, das sonst, wie z. B. bei Mozart, als der liturgische Hauptteil der ersten Nummer der Totenmesse breit ausgeführt wird, behandelt Cherubini fast nur wie einen kurzen Anhang. Die Stimmen singen das »Kyrie eleison« sowie das »Christe eleison« auf dasselbe Thema,



ohne Verweilen, nur mit einer flüchtigen Wiederholung. Doch ist diese kleine Wiederholung der Worte auf bewegteren Rhythmen und mit ihrer melodischen Steigerung außerordentlich wichtig; denn sie sagt, was hinter diesem gefaßten Trauerton für eine gewaltige leidenschaftliche Herzenserregung liegt. Aus ihr verstehen wir, warum Cherubini das Kyrie nur andeutet, nicht ausführt. Diese Trauer ist nicht fähig ordentlich und regelrecht zu beten, nicht fähig zu sagen »Der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herrn sei gelobt!« Nur die Lippen beten, das Herz will vor Schmerz brechen. Es hört nicht auf des Leids zu denken, das ihm geschehen. Das sehen wir daraus, daß während des ganzen Kyrie immer die klagende und wühlende Begleitungsfigur, mit der der Introitus einsetzte, weiter geht. Sie führt auch (in der Bratsche) von der erwähnten Stelle des leidenschaftlichen Aufschreies weiter. Mit gewaltsamer Fassung und

Ruhe setzen die Singstimmen noch dreimal ihr »eleison« hin — dann ist die Nummer zu Ende. Sie ist sicher einer der feinsten und eigentümlichsten Eingangssätze, die zu einer Totenmesse geschrieben worden sind. Berlioz hat die Idee, nach der in ihr das Kyrie behandelt ist, in seinem Requiem aufgenommen und mit schärferer Zuspitzung durchgeführt.

Als ein ungewöhnlicher Anhang folgt der ersten Nummer ein kurzer Satz über die Worte »Requiem aeternam dona eis domine et lux perpetua luceat eis, in memoria aeterna erit justus« der die Bezeichnung Graduale trägt. In ihm fließt die Melodie etwas stärker als vorher. Wie fest aber Cherubini auch in ihm an der resignierten Grundstimmung festhält, zeigt sowohl der in die Entsagung zurücklenkende Schluß des Sätzchens als namentlich auch die Behandlung der Worte: »in memoria aeterna erit justus«. Sie sind in den wärmsten Tönen der Wehmut ergreifend gegeben; aber die Mehrzahl der Tonsetzer würden sich für sie eine freudenvollere Einlage schon aus Gründen äußerer Wirkung nicht versagt haben.

Äußerlich bildet auch in Cherubinis Cmoll-Requiem das Dies irae den Mittelpunkt, den Hauptsatz der ganzen Messe. Cherubini unterscheidet sich aber in der Behandlung dieses Teils von anderen Tonsetzern zunächst dadurch, daß er die ganze Sequenz bis zum »Lacrimosa« in einem Zuge, d. h. ohne Tempowechsel durchnimmt. Erst bei diesem Schlußabschnitt tritt eine neue Bewegung ein: ein feierliches Largo ersetzt das bis dahin herrschende Allegro. Dadurch erreicht Cherubini zweierlei. In Harmonie mit dem Dichter und mit dem Geist der Sequenz bringt er dieses »Lacrimosa« zu einer so mächtigen und frischen Wirkung, daß es sich als die Hauptstelle des ganzen Dies irae einprägt. Der Wehruf, mit dem es einsetzt, erscheint wie die moralische Frucht der vorhergehenden erregenden Schilderung des jüngsten Gerichts. Die schwere Wehmut dieses »Lacrimosa«, die einfache Innigkeit, mit welcher in ihm »Pie Jesu« gerufen wird, entscheiden und bestimmen den Schluß- und Gesamteindruck der Nummer. Zweitens aber sichert sich

Cherubini durch dieses Verfahren alle Vorteile des großen Stils. So anschaulich und bedrohlich die Bilder, welche Cherubini vom Tage des Gerichts und seinen Schrecken entwirft, auch vor die Fantasie des Hörers treten, so wird doch seine Aufmerksamkeit nicht zersplittert. Die Einzelheiten sind genügend aber leicht angedeutet und das richtige Verhältnis zwischen den malenden und den bittenden Textteilen ist überall gewahrt. Der Kirche und der Kunst muß dieses Dies irae gleich lieb sein. Dazu trägt die einfache und klare Form des Allegro, die Disposition, die der Meister über den Text getroffen hat, wesentlich mit bei. Wir haben da einen Hauptsatz, der von dem Anfang bis zu den Worten »qui salvandos salvas gratis« geht. Das Thema der Singstimmen:

Allegro maestoso.

beherrscht ihn und geht auf verschiedenen Textzeilen verschiedene Verwandlungen ein. Bei den Worten »Mors stupebit« wird dieser Hauptsatz mit seiner erregten, erschreckenden und gewaltigen Melodik auf kurze Zeit unterbrochen, durch ernste Wendungen bei »coget omnes ante thronum« und bei »nil inultum remanebit« sehr eindringlich interpunktiert und mit einfach herzlichen Weisen über »salva me fons pietatis« — bei den Wiederholungen »voca me« usw. — rührend abgeschlossen. Besonders zu bemerken sind die zwei Takte, mit denen Cherubini aus den aufgeregten Tönen der Fegefeuerschilderung in diese ruhigen Schlußstellen einlenkt. Mit wenigen Tropfen glättet er die wilden Wogen. Der Mittelteil des Allegro, den der Gebetsabschnitt von »Recordare« bis »et ab hoedis me sequestra statuens in parte dextra« bildet, schillert in einem merkwürdigen Doppellicht: Die Singstimmen ziehen einzeln oder zu zweien im Unisono gepaart, über ruhige, vertrauensvolle Melodien, wie z. B.:

Allegro.

Re-cor-da-re Je-su pi - e

wie durch eine große Leere dahin, immer in breiten Rhythmen. Zuweilen singen sie nicht, sondern liegen

träumerisch auf Deklamationstönen fest. In dem Violinchor züngeln dazu immer die kleinen Flämmchen des Fegefeuers in leicht dahin huschenden Figuren fort: Bei »confutatis maledictis« kehrt der Hauptsatz variiert wieder, wird aber nicht vollständig wiederholt, sondern geht schon nach ungefähr sechzehn Takten in die schöne milde Schlußwendung des »voca me«. Die wenigen noch übrigen Zeilen des Textes sind als Anhang gegeben in einem ahnungsvoll ernsten Chorsatz, aus den Instrumenten spricht dazu das klopfende Herz.

Nicht bloß in seinem Mittelsatze, sondern in dem ganzen Allegro ruht die Darstellung zu einem guten Teil auf dem Anteil des Orchesters. Gleich zum Anfang deuten die Posaunen, Trompeten und Hörner den schauerlich - unheimlichen Charakter der Situation mit einem rhythmischen Motiv:

Allegro.

an, das an der Spitze der Abschnitte oft wiederkehrt. Ein Schlag des Tamtam verstärkt die Wirkung noch bis zum Erschrecken — doch hat Cherubini dieses unerhörte, naturalistisch theatralische Mittel einmal und nicht wieder verwendet. Systematisch und mit seiner ganzen Sippe hat es erst Berlioz in der Kirchenmusik zu Ehren gebracht! Die leidenschaftlich wilde Bewegung der Gerichtsszenen bringen die Geigen mit einer durchgeführten Figur zum Ausdruck, welche unten wühlt, dann nach oben steigt und, auf der Höhe angelangt, die Blasinstrumente mit aufnimmt. Die Singstimmen schließen sich nun in ruhigeren Rhythmen der dämonischen Melodik der Violinen mit an und steigern den Eindruck der Unruhe noch durch die kanonische Führung zwischen Sopran und Alt einerseits, Tenören und Bässen andererseits. Sie geben damit das Bild einer bis zum Äußersten aufgeregten Menge, bei der die eine Partei der anderen die Schreckensworte halb mechanisch, mit sinnlosen Eifer nachspricht. So wirkt

das Dies irae überall mit künstlerisch beherrschter Lebenswahrheit unmittelbar, elementar, aber zugleich erhebend.

Die beiden Sätze »Domine Jesu Christe« und »Hostias et preces« hat Cherubini, wie sie zusammengehören, auch unter einem gemeinsamen Titel »Offertoire« und als fortlaufende Nummer gegeben. Die Schrecken des Dies irae und die Höllenstrafen, die noch einmal auftauchen, als der Text des tiefen Sees (»de profundo lacu«), des Löwenrachen (»de ore leonis«), des Tartarus und der großen Finsternis (»ne cadant in obscurum«) gedenkt, hat Cherubini wie in weiter Ferne, wie hinter einen Vorhang verschleiert dargestellt. Die Fantasie eilt mit leichtem Schauer an ihnen vorbei, läßt sich nicht auf sie ein, so dankbare Aufgaben sie der Tonkunst auch stellen. Die Musik trägt in der Hauptsache den Charakter demütigen Vertrauens und bringt die schönsten Klänge bei den freundlichen Erscheinungen des Textes. Um die Gestalt des heiligen Michael hat Cherubini eine Szene von Licht und Güte gebreitet, die tief in der Erinnerung bleibt. Ihr Grundmotiv ist die Achtelfigur:

Andante.

die schon in der kurzen Einleitung der Nummer mit auftritt. In ihrer Durchführung zeigt sich Cherubini wieder als der große Meister der Chromatik. Den breitesten Raum im Offertorium nimmt die Behandlung der Worte »Quam olim Abrahae promisisti« ein. Für sie war eine Fuge herkömmlich. Cherubini hat eine insofern außerordentlich kunstvolle beigesteuert, als sie aus drei Themen besteht:

a) Poco Allegro.
Quam olim Abrahae promi . sis . ti

b) et — se . mini e . jus

c) et se . mini e . jus

die von Anfang an sogleich zusammengebracht werden (a. vom Baß, b. vom Tenor, c. vom Alt), so daß niemand darüber im Zweifel zu sein braucht, daß wir es mit einer regelrechten Tripelfuge zu tun haben. Die Achtung vor

Cherubini verlangt jedoch die Bemerkung, daß nach Ton und Geist dieses Kunststück nicht zu den Meisterstücken der Gattung gehört, obwohl der Tonsetzer sich redlich um Aufschwung bemüht hat. Das »Hostias« bildet den Schluß des Offertoriums und ist als Larghetto im $^3/_4$-Takt und teils in langhin fließenden Melodien, teils auf kurz absetzende Motive gegeben. Diese Form entspricht dem Wechsel des Inhalts, der sich zwischen frommem kirchlich gläubigem Vertrauen und zwischen leisen Regungen des Herzens teilt. In letzteren wird die resignierte Grundstimmung der Messe wieder stärker vernehmbar. Eine Repetition der Tripelfuge schließt die Nummer.

Das Sanctus ist äußerst skizzenhaft gehalten und begnügt sich, den üblichen Charakter dieses Satzes zu markieren. Dagegen ist das »Pie Jesu«, das ihm als Anhang folgt, einer der eigentümlichsten und feinsten Sätze des Requiem, in seiner schönen, weichen Stimmung italienische Musik bester Art, in seiner romantischen Traumnatur echtester Cherubini! Gedrückt und tief wehmütig schleicht es vorüber und knüpft nicht bloß im Text wieder an den Charakter der Eingangsnummer an. Besonders rührend ist das ziemlich obligate Zwischenspiel des Orchesters mit der bedeckten Stimme der Klarinette an der Spitze. Ihre Figur:

Larghetto

gehört zu denen, die lange im Herzen fortsingen.

Das Agnus Dei, der Schlußsatz des Requiems, beginnt leidenschaftlich. Der dreimalige Anruf ist gedacht wie die Abwehr gegen die gräßliche Idee vom Tode, ähnlich wie es Süßmayer in Mozarts Totenmesse gehalten hat. Da fällt das Wort »sempiternam« Ewige Ruhe? Dieser Begriff wird zum Anker für die erregte Fantasie: bedeckte Pauken erklingen, die Harmonien streifen an fremdartigen Gebilden vorbei, das Reich des Geheimnisvollen tut sich auf und bietet der gequälten Seele eine Zuflucht. Immer fester windet das holdernste Motiv:

Sostenuto

das uns schon mit dem ersten Takt des Satzes empfing

seine sanften Schleier über des Tondichters Augen. In Traumestönen, welche an das herrliche Credo seiner Dmoll-Messe erinnern, Tönen, wie sie in dieser Art nur Cherubini hat, entschlummert die Musik. Kirchlich ist vielleicht dieser Schluß nicht ganz befriedigend, poetisch ist er unendlich schön und wohltuend.

L. Cherubini, Requiem (D moll).

Das zweite Requiem Cherubinis (in D moll, nach dem eigenen Verzeichnis des Verfassers i. J. 1836 komponiert) gilt heute vielen deshalb als ein Unikum, weil es ausschließlich für Männerstimmen geschrieben ist. Über das Alter des Männergesangs im allgemeinen und seine Literatur sind immer noch falsche Nachrichten im Umlauf. Einer dieser eigentümlichen Geschichtsschreiber hat die Einführung des Männergesangs in die Oper unlängst in ausführlichen Zeitungsaufsätzen als ein wesentliches Verdienst Marschners geschildert; ein zweiter, der das Thema in Broschürenform behandelt, besann sich wenigstens auf Gluck. In Wirklichkeit verwendet ihn aber schon die Perische »Euridice« vom Jahre 1600 selbständig, und auch in der französischen Oper des 17. Jahrhunderts kommt er häufig vor. Noch älter ist er in der Kirchenmusik. Speziell unter den Totenmessen steht Cherubinis Dmoll-Requiem keineswegs vereinzelt da: Um einige der bekannteren Requiemkompositionen für Männerstimmen zu nennen, führen wir aus der älteren Periode das Requiem von Asola an: Es ist zuerst in Venedig i. J. 1586 gedruckt und gehört unter die bedeutenderen Werke der großen Vokalperiode. Proske hat es in Partitur neu herausgegeben. Ferner das dreistimmige von M. Scomparin. Annähernde Altersgenossen des Cherubinischen Dmoll-Requiem sind die für Männerstimmen geschriebenen Totenmessen vom Abbé Vogler, G. Weber, Elsner, Seyfried und Häser. Freilich aufgeführt werden diese Werke heute nicht!

L. Asola.

M. Scomparin.

Abt Vogler, G. Weber, Elsner, Seyfried, Häser.

Das zweite Requiem Cherubinis hat mit seinem Vorgänger etliche musikalische Berührungspunkte, die sich namentlich in der Auffassung des Introitus und des

Dies irae sehr deutlich zeigen. In diesem letztgenannten Satze begegnen uns sogar bei gleichen Worten: »flammis acribus addictis« z. B. ziemlich dieselben Notenmotive. Man kann aber trotzdem die zweite Totenmesse der ersten an Bedeutung nicht gleich stellen. Der innere Anteil, mit dem der Komponist geschrieben hat, war bei dem späteren Werk geringer. Der erste Satz, Introitus mit Kyrie, erscheint wie ein Niederschlag des gleichen Abschnittes im Cmoll-Requiem. Der Ton der Trauer erstreckt sich auch hier auf die Bilder des Textes mit, welche der Fantasie Anlaß geben wollen, sich aufzurichten. Die Motive sind sogar äußerlich breiter, aber sie haben nicht mehr die zwingende Kraft, wie in dem ersten Requiem: Doch aber vermögen sie bei einem ausdrucksvollen Vortrag die Idee zu veranschaulichen. Die Anlage ist: Hauptsatz (bis »luceat eis«), Mittelsatz (bis »veniet«), Repetition des Hauptsatzes. Das Kyrie hat mehr selbständigen Gehalt, als im ersten Requiem. Das Graduale ist ein scharf und kurz gegliedeter, schön gestimmter, aber in der Ausführung schwieriger a capella-Satz. Das Dies irae ist mit einer gewissen Härte deklamiert. Imposant ist die Stelle, wo der Thron des höchsten Richters gezeichnet wird (»Judex ergo« etc.). Wie in Quadern bauen sich die Perioden der unisono vorgetragenen Melodie dort auf. Der Gegensatz, in welchem der arme Mensch zu dieser Macht und Herrlichkeit tritt, kommt deutlicher als in dem anderen Requiem zum Ausdruck. Von diesem Punkt ab richtet Cherubini grundsätzlich sein Augenmerk auf scharfe Ausprägung der textlichen Kontraste. Dieses Verfahren ergibt eine größere Reihe bedeutender Einzelbilder. Ein zusammenfassender Zug herrscht wieder vom »Lacrimosa« ab, welches in hinreißender italienischer Melodik durchgeführt ist. Dieser Abschnitt und das fromm demütige Gebet des »Pie Jesu«, welches die Sequenz im warmen Ddur zu Ende führt, sind Höhepunkte des Werkes.

Im Offertorium tritt der Abschnitt »Sed signifer sanctus Michael« durch die malerische Kraft der Instrumentation

besonders hervor. Der Satz »Quam olim Abrahae« verläßt die Fugenform sehr bald und gibt der Erwartung über die himmlischen Freuden einen freieren und ungebundenen Ausdruck. Das Sanctus steht mit seiner vollen, glänzenden Orchesterrüstung auffallend außerhalb des Kreises der Totenmesse. Ganz am Ende erst dämpft es seinen Feiertagston. Um so klarer ist das »Pie Jesu« aus einem trauernden Gemüte herausgebetet. Das Motiv der langsamen Viertel beherrscht seinen Ausdruck. Das Agnus dei, in seinem ersten Teile ganz ähnlich aufgebaut und gestimmt, wie der gleiche Satz im Cmoll-Requiem, schließt mit stärkerer logischer Betonung des »lux perpetua«. Beantworten in jenem die letzten Takte die Frage nach dem ewigen Leben und dem ewigen Lichte mit einem »Vielleicht« — so spricht hier Cherubini ein freudiges »Gewiß«!

Das nächste Requiem, welches nach diesem Cherubinischen die allgemeinere Beachtung, zustimmend oder abweisend, auf sich zog, kam gleichfalls von Paris. Es ist H. Berlioz' Totenmesse, im Jahre 1837 für die bei der Beisetzung des Generals Damrémont im Invalidendom von der Regierung veranstalteten Trauerfeierlichkeiten komponiert (op. 5). Das Werk, von welchem Berlioz selbst auch in verschiedenen Städten Deutschlands seinerzeit Aufführungen veranstaltete, hat erst in den letzten Jahrzehnten begonnen sich einzubürgern. Die Gründe, welche ihm entgegen waren und immer entgegen bleiben werden, sind zunächst äußerliche. Dieses Requiem macht an die Ausführung nach verschiedenen Richtungen hin ungewöhnliche Ansprüche. Die Einleitung zum »Tuba mirum spargens sonum« z. B. ist für vier selbständige Bläserchöre geschrieben, welche, jeder in einer andern Ecke des Aufführungsraums plaziert, ihre Fanfaren nach den verschiedenen Himmelsgegenden hinausschmettern. Es sind die Engelsboten, die wir von alten Bildern des jüngsten Gerichts her kennen. Dazu verlangt aber die Originalpartitur — C. Götze in Weimar hat sie sehr geschickt vereinfacht — eine Besetzung von sechzehn

H. Berlioz, Requiem.

Posaunen, ebensoviel Trompeten, die andern Messingbläser in entsprechenden Zahlen und eine kleine Armee von Schlagzeug. Ebensoviele Schwierigkeiten bietet Berlioz durch seine Behandlung der Singstimmen. Schon die französische Einteilung des Chors in Sopran, Tenöre und Bässe ist uns unbequem. Soll der Alt mitsingen, so muß für ihn eine Stimme eingeschmuggelt werden. Carl Riedel hat eine solche aus Brocken von den Tischen des Soprans und des Tenors zusammengemischt. Der Komponist hat den Stimmen auch Intonationen zugemutet, welche nur nach langer Mühe und bei peinlichster Sorgfalt aller an der Ausführung beteiligten Sänger überwunden werden können. Zweitens kann nicht geleugnet werden, daß der künstlerische Wert der Komposition, ihr Ideengehalt ein gleichmäßiger nicht ist. Sie hat ihre barocken, gewaltsamen und renommistischen Momente. Sie hat nationale Eigenheiten, die der französischen Kirchenmusik von jeher, zuletzt noch bei Cherubini, die Sympathie der Deutschen entzogen oder geschmälert haben Fantasie und Gemüt haben darin ein anderes als das bei uns gewohnte Verhältnis. Infolgedessen stoßen wir uns — zu Unrecht — hier an scheinbar theatralischen, dort an kalten Stellen. Nach solchen Abzügen bleibt aber das Requiem von Berlioz immer noch seine reifste Arbeit und eine originelle Komposition von wirklicher und ungewönlicher Bedeutung. »Sollten einmal« — schreibt Berlioz am 11. Januar 1867 an seinen Freund Humbert Ferrand*) — »alle meine Kompositionen verbrannt werden, bitte ich doch für eine Partitur, für die meiner Totenmesse, um Gnade«. Sie ist ein Werk von innerlich großem Stile, mit einer inbrünstigen Versenkung in den erhabenen Stoff, mit einer Fantasie geschrieben, welche immer dramatisch lebendig auffaßt und ihre Auffassuung oft in großartigen, zuweilen in eminent ursprünglichen Gestaltungen äußert. Der musikgeschichtliche Boden, auf welchem dieses Werk reifte, ist hauptsächlich der der

*) H. Berlioz: Lettres intimes (2. Aufl.) 1882.

Beethovenschen Kunst. Aber auch seinem Lehrer Lesueur und seinem Antipoden Cherubini, namentlich dessen Cmoll-Requiem mit dem Tamtamschlage, verdankt Berlioz ersichtliche Anregungen.

Berlioz hat die fünf Hauptteile der Totenmesse in zehn Nummern geteilt. Acht davon hat der Chor ganz allein, in zweien singt mit ihm oder allein ein Solotenor. Das Berliozsche Requiem ist demnach in ganz ungewöhnlichem Grade ein Chorwerk. Den ernst kirchlichen Charakter, dem der Komponist damit nachstrebte, verstärkte er noch durch einen für sein spezielles Können an Fugen und Imitationen reichen Stil.

Zum Verständnis des ersten Satzes (Requiem und Kyrie) sind drei Hauptmotive zu beachten: Das erste ist die breite, schwermütige Melodie, mit welcher die Chorbässe am Anfang des Werkes eintreten:

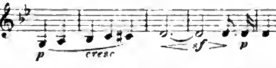
Andante poco lento

Re. qui. em ae. ter . . nam

Ihre trauernde Grundstimmung variiert der Komponist im Verlaufe des Satzes verschiedenfach und führt sie bis zum glühend leidenschaftlichen Ausbruch der Todessehnsucht. Das zweite Hauptmotiv ist der eine gemischte Skala in gebrochenen Achteln hinabsteigende Gang, in welchem die Tenöre gleich nach dem Einsatz der Bässe neben diesen herschreiten:

Re. qui . em ae ter. nam do . na e . is

Er ruft das Bild eines in schweren Schritten aufwärts steigenden Trauerzuges vor die Fantasie. Beide Themen bilden gewissermaßen den Grundstock der Nummer; die fugenartigen Durchführungen, die die Chorstimmen aus ihnen entwickeln sind das Gerüst und die Seele der Komposition. Das dritte wesentliche Motiv ist das chromatische Thema des Orchesters:



das wie eine schmerzliche Frage klingt. Aus ihm ist die

Einleitung gebildet: in dreimaligem Anlauf steigt es höher und wird heftiger: ein Bild des wachsenden Kummers, des innern Jammers. Dann kommt laute Klage im Orchester: Der Zuhörer weiß aus diesem Vorspiel, was er zu erwarten hat und nun setzen die Bässe ein. Besonders reich ist dieser erste Satz an rührenden und lieblichen Episoden, welche das aus jenem Material aufgebaute Arsenal des Ernstes traulich und wohnlich machen. Auch in der Form zeichnen sich diese Episoden als originell aus. Hierher gehört die nach der ersten Durchführung des großen Requiemthemas einsetzende, wie ein Wiegengesang klingende Stelle: usw., mit welcher die Soprane die fromm und innig um Ruhe bittenden Tenöre: umspielen. Ihr Ende wechselt zwischen Herzensangst und kindlichem Gottvertrauen:



Da ist (nach der zweiten Durchführung) jene abwechselnd von Tenören und Bässen getragene Melodie zu den Worten »Te decet hymnus«, welche in der Idee mit Cherubini übereinstimmend, aber in eigenartiger Form den Beisatz von Traurigkeit so schrill in die hoffnungsvollen Tonwendungen einmischt: Der kleine Abschnitt enthält außerordentlich viel Fantasie, namentlich auch in der fahlen Farbe des Orchesters und der monoton hinpendelnden, das Grabgeläute vor die Fantasie rufenden

Cellofigur. Da ist ferner nach der dritten Durchführung des Hauptthemas die Stelle bei »defunctis domine et lux perpetua luceat«, wo die ganze Musik wie ein verglühendes Lämpchen dem völligen Erlöschen nahe scheint. Als dann nach der nächsten Durchführung das Wort vom ewigen Licht wiederkehrt, da zeigt es Berlioz in seinem Glanz: kurz und einfach, aber mit elementar großer Wirkung hat er zwei Dur-Akkorde (D dur, G dur) dazu verwendet. In Hoffnung und seligem Traum vom ewigen Leben schließt der Introitus. Das Kyrie hat, wie bei Cherubini, nur noch die Bedeutung eines Anhangs eines frommen Brauchs. Berlioz gibt es mit der Mischung von Poesie und Realistik, die die französische Musik liebt, die er aber besonders virtuos beherrscht. Die Worte »Kyrie eleison« werden glatt auf einem Ton psalmodiert, so daß vor dem Hörer deutlich das Bild der auf den Knieen liegenden, dem Vorbeter nachbetenden Gemeinde erscheint. Das »Christe eleison« tritt dazu in den Gegensatz innig empfundenen Gesangs auf ein chromatisches Motiv:



in dem jedermann einen Abkömmling des Stakkatothemas aus dem Hauptsatz erkennt. So sagt uns das Ende des Satzes, daß die Trauer, mit der wir in ihn eintraten, noch da ist, aber ihr gedrückter Charakter ist der Erhebung durch den Glauben gewichen.

Die Sequenz umfaßt die Nummern 2 bis 7. Die zweite Nummer (der Anfang des Dies irae bis zu den Worten »judicanti responsura«) zerfällt in zwei Abteilungen. Die erste (A moll) beginnt schwül und unheimlich ruhig. Die Soprane singen allein:



In gefaßter Stimmung, eine leichte Verwirrung andeutend, beginnt diese Klage, in Verzweiflung, fassungslos aufschreiend, endet sie. Damit ist der Charakter des ganzen ersten Teils dieses Chorsatzes gegeben. Er besteht in einer einzigen Steigerung bis zu dem Punkte hin, wo das »Jüngste Gericht« leibhaftig erscheint. Wenn Berlioz hier eine lange Strecke nur einstimmige Musik gibt, erst die Bässe, dann die Soprane allein, so hat das doppelte Gründe. Durch solche Vereinzelungen der Stimmen und durch den altertümlichen Bau der Motive sucht Berlioz wiederholt in seinem Requiem an die alten liturgischen Intonationen zu erinnern. Ebensosehr wie durch den Text selbst scheint seine Fantasie durch die Romantik der kirchlichen Zeremonie gefesselt gewesen zu sein. Die Anspielungen auf bezeichnende Einzelheiten des kirchlichen Dienstes und die Szenerie der alten Feier gehen immer nebenher. Aber der leere Klang dieser Stellen ist vor allem auch ein ausgezeichnetes Ausdrucksmittel. Er erzeugt im Hörer ein Gefühl der Öde und Spannung und versetzt mit unwiderstehlicher Gewalt in die Ungewißheit und Bangigkeit der Situation. Zunächst stimmen Tenöre und Bässe in die klagende Weise mit ein. Bald aber — die Musik wendet sich nach B moll — geben die Soprane die Worte: »Dies irae« träumerisch erstaunt: von den schweren Angstrufen der Tenöre getrieben schreien sie gleich darauf entsetzt und im äußersten Schrecken auf: Größer und größer wird die Aufregung, lebhafter die allgemeine Bewegung (D moll). Die Tenöre insbesondere sind von ihr erfaßt: Nur die Bässe des Chores bleiben bei der feierlich ernsten

Kirchenmelodie, mit welcher die Instrumente die Sequenz eröffneten:

Contrabasse u Celli
Moderato.

Berlioz scheint sie als musikalisches Motto des ganzen Satzes gedacht zu haben. Und nun kommen wir vor die Glanzpartie des Satzes vor das »Tuba mirum spargens sonum« (Esdur) mit der alarmierenden und prunkenden Orchestereinleitung und dem grandiosen Unisonogesang der Männerstimmen. Diese in höchste Pracht getauchte Szene vom jüngsten Gericht und von Auferstehung unterscheidet die Totenmesse Berlioz' von jeder andern. Wer dieses Requiem einmal gehört hat, erinnert sich zuerst an diesen zweiten Teil des Dies irae, den Mittel und Idee zu einem unvergeßlichen Eindruck auf Sinn und Seele von Kennern und Laien machen. Die Blasinstrumente bestreiten den ganzen Aufwand jener nur 22 Takte langen Einleitung, deren Wirkung auf einen viel größeren Umfang schließen läßt, mit den Schlaginstrumenten allein. Mit feierlichem breiten Ton setzt jede der zahlreichen Gruppen, die die Toten aus allen Himmelsrichtungen zusammenrufen, ein; dann werden die Rhythmen erregt und schmetternd. Gewiß, es sind, wie Gegner Berlioz's bemerkt haben, in den Weisen dieser Trompeten und Posaunen Motive mit verwendet, die auch in Kavalleriesignalen vorkommen. Aber wer bei der Entwicklung, in die Berlioz solche Elemente bringt, mit seiner Fantasie nicht höher kommt, ist zu beklagen. Instrument nach Instrument kommt hinzu, das Ohr steht wie vor zitternden Massen, vor Blitz und Donner, und als das ganze Orchester beisammen, da wendet sich die Masse endlich aus Esdur weg und schreitet von melodischen Trompeten geführt, nach B. Dieser Gang nach der Höhe, den die Bässe feierlichen Schritts beginnen, stürmend schließen und wie dann auf den letzten Bdur-Akkorden sich das ganze

Himmelsheer in seiner Gewalt und furchtbar erhaben in Front stellt, — das ist der Gipfelpunkt des kolossalen Abschnitts. Und nun doch noch eine Steigerung: der Eintritt der Männerstimmen, die ekstatisch deklamieren:

Tu-ba mirum spargens sonum usw.

Ein Chor von Pauken, Trommeln, Tamtams, Becken tremoliert dazu. Jedenfalls entspricht den außerordentlichen Mitteln ein außerordentliches Ergebnis. Die Majestät und Größe des jüngsten Gerichts ist in keinem zweiten Requiem so wie hier bei Berlioz zur Anschauung gekommen, die andern Totenmessen schildern an der gleichen Stelle nur seinen Schrecken. Bei den Worten »ante thronum« bedeckt Berlioz plötzlich das Bild des geöffneten Himmels und wendet sich dem »erblaßten Tode« (»mors stupebit«) zu, den er zu der vorhergehenden Herrlichkeit und Macht in den kläglichsten Gegensatz bringt: eine Gestalt, erst zitternd, dann kleinlaut klagend. Mit den Worten »judicanti responsura« wird der Ton wieder ernst und groß. Das Bild des jüngsten Gerichts zieht (von Bdur aus) durch die Worte »Liber scriptus« gerufen, noch einmal in voller Ausdehnung vorbei. Vom Choreintritt (»Judex ergo« usw.) ab hat Berlioz diese Wiederholung dadurch mächtig gesteigert, daß er die Bässe auf der einen Seite, Tenöre und Soprane im Unisono auf der andern, die Melodie im Kanon durchführen läßt. Nicht aber schließt der Satz im Glanze des Gerichts, sondern der Chor bringt die Worte »judicanti responsura, mors stupebit et natura« noch einmal leise, fast ohne Begleitung, demütig und fromm, wie um Gnade bittend, wie eingedenk der bangen Frage: »Wer wird bestehen?«

Der dritte Satz »Quid sum miser« (Gismoll) ist ein Tenorsolo. Aus dem in absichtlicher Dürftigkeit geführten Orchester tauchen, vorwiegend in den Bässen, Anklänge an den ersten Teil der vorhergegangenen Nummer, das Dies irae, wieder auf. Die Singstimme klagt und bittet wie in einer großen Wüste vereinsamt und verloren.

Man muß von dieser fesselnden poetischen Intention des Satzes beim Anhören ausgehen, da er, als absolutes Musikstück genommen, kaum verständlich ist. Der Satz, der in Amoll begann, schließt in Es.

Der Chor der Auferweckten tritt nun vor den Thron des Höchsten in dem vierten Satz (»Rex tremendae majestatis«, Esdur) mit einer feierlich frommen Anrufung, der bei den Worten »qui salvandos salvas gratis«, eine im Satze wiederholt verwendete bittende Melodie folgt:

Andante maestoso.

Qui sal . vandos salvas gratis

die die Stimmen einander zunächst ruhig nachsingen. Das Ende des Abschnitts ändert aber den Ton. Die Bitte klingt ängstlich und aufgeregt, und von nun an nimmt der Satz hauptsächlich den Charakter einer Schreckensszene, einer Schilderung der Vorstellungen, welche die Seelen der vor dem Richter Stehenden quälen, an. Er ist derjenige des Werkes, welcher den realistischen Zug der Berliozschen Romantik am ausgeprägtesten aufweist. Die Furcht vor dem Fegefeuer und den Höllenqualen ist mit einer fast platten Naturtreue geschildert. Diese Tonbilder sind die musikalischen Photographien einer in Verzweiflung schreienden Masse, als solche große Leistungen des Komponisten. Besonders treten darunter die Stellen bei »confutatis maledictis« bei »flammis acribus addictis« und bei »ne cadam in obscurum« hervor. Aber diesmal sind es nicht Farbenwirkungen und Klangmittel, mit denen Berlioz wirkt, sondern Rhythmen und Harmonien allein. Ein zwei Takte langer Sekundakkord: g e c h z. B. gibt der Darstellung des Entsetzens vor den Flammen ihre Schärfe. Aber Berlioz entwarf diese mächtigen Bilder des Schreckens und der Majestät nur als drn Hintergrund für die Figur des armen ohnmächtigen Menschen, der mit seinem »Salva me« vor den Richter tritt, ganz auf Gnade angewiesen. Die einfache reine Schönheit der Gebetstellen

des Satzes entscheidet den Eindruck. Die zarten Töne, mit denen die Worte »salva me« und »fons pietatis« zum letztenmal am Schluß des Satzes erklingen, dringen für immer tief und friedlich in die durch die grandiosen Bilder des Gerichts erregte Seele.

Der fünfte Satz »Quaerens me« (Adur) ist eine fugenartige Komposition für sechsstimmigen Chor a capella. Sein Hauptthema: wird zunächst einfach dreistimmig — nur an den Schlußkadenzen mit Verdoppelungen — durchgeführt. Erst im Zwischensatz, der über das erregtere Thema: gebildet ist, werden die sechs Stimmen Tatsache. Im dritten Teil wird das Hauptthema wieder aufgenommen, aber von psalmodierenden Motiven, ähnlich wie im Kyrie der ersten Nummer, begleitet. Auch in rein zweistimmigen Stellen hat dieser Satz fremdartige und archaisierende Elemente. Sehr stark im Gegensatz dazu gibt Berlioz den Worten »locum praesta et ab hoedis me sequestra« einen glühend modernen Ausdruck. Durch solche stilistische Züge und durch den immer interessanten, zuweilen äußerst wohltuenden Klang dieses a capella-Satzes zeigt Berlioz die Stärke seines angeborenen Tontalents auch auf einem ihm fremderen Felde.

Der sechste Satz »Lacrimosa« (Amoll) hat zu seiner Grundstimmung eine an dieser Stelle von vielen Komponisten gewählte Mischung von Wehmut und Freudigkeit Er schwelgt zuweilen in dem Sehnen nach dem Tage der Auferstehung und bittet mit der frohen Herzlichkeit eines Kindes um die ewige Ruhe. Ein formell hervortretendes Merkmal dieses Satzes ist, daß er sich fester auf die Mittel der Melodik stützt, als dies bei Berlioz sonst üblich ist. Er wirkt im Durchschnitt auch in diesem Requiem vorwiegend mit rhythmischen und harmonischen Bildungen. Über den Melodien dieses »Lacrimosa«, die man als im edlen Sinne populäre bezeichnen kann,

liegt ein Hauch von warmer, italienischer Musikluft. Das Thema des Hauptsatzes hat folgenden Anfang: Seine klagenden und mit schwerem Ausdruck zu singenden Achtelmotive tragen die weitere Entwicklung. Für die Seitensätze des »Lacrimosa« kommt das zart freundliche, hoffnungsvolle: in Betracht, in dessen Pausen die bewegten Motive des Hauptthemas wie aus der Ferne hineinklingen. Im Ausdruck noch inniger, kindlicher, vertrauensvoller ist die zuerst von den Tenören gebrachte Melodie: Das Orchester begleitet im Hauptsatz mit: und wird damit der Träger der dunklen traurig erregten Empfindungen, die das Ende des »Jüngsten Gerichts« hinterlassen hat. Im übrigen ist die Führung und der Charakter des Satzes ruhig breit und groß. Eine Ausnahme macht eine Stelle, die gegen das Ende eintritt — als der erste Seitensatz zum zweitenmal wiedergekehrt ist —. Da klingen die Schrecken der ersten Nummer der Sequenz noch einmal kurz in einem Kampf an, den die geteilten Hälften des Orchesters um e und f führen. e siegt!

Ganz apart ist die Anlage des Offertoriums »Domine Jesu Christe«, der siebenten Nummer des Requiems (D moll). Der Chor singt mit Ausnahme der Schlußtakte den ganzen Text auf das Motiv: immer im unisono aller Stimmen leicht hinein deklamiert. Es macht den Eindruck eines Zitats aus dem dürftigen

Musikschatz jener Völkerschaften in deren Besiegung der Held dieses Requiems, der Graf Damrémont, sich die Lorbeeren der Geschichte erwarb. Das Orchester antwortet jenem stereotypen Chorsignal mit einem ebenso regelmäßig wiederholten, mysteriösen einzigen Ton aus dem Munde der Bläser. Das Hauptbild, welchem dieses symbolische Bruchstück primitiver Naturmusik eingewoben ist, besteht aus einer Fuge der Streichinstrumente. Rhythmus und Charakter ihres Themas:



ihr Aufbau, der nach kurzen Anläufen immer wieder von vorn ansetzt, erinnern lebhaft an eine Sisyphusarbeit. Wie stechender Schmerz und fremdartig klingen die sforzatos und die liegenden Stimmen (auf d und a) dazwischen. Beim »Quam olim Abrahae« tritt Ddur ein, eine einfache elementare Wirkung, erlösend nach dem langen Druck wie ein Ausblick ins Paradies. Nach Berlioz' eigener Angabe soll der Satz den Chor der Seelen im Fegefeuer verbildlichen. Einen ganz ähnlichen hat er in seiner Symphonie »Romeo und Julie« für die Bestattung Juliens geschrieben. Das »Hostias« (Nr. 8), das der Männerchor allein singt, hat Berlioz in einer Stimmung gehalten, die dem Worte »laudis« widerspricht. Es ist ein Lobgesang pro forma: Von Trauer halb erstickt psalmodieren und deklamieren die Stimmen schleichend dahin; am Schluß der Sätze erst, wo die Worte »memoriam facimus« kommen, dringt Wärme der Empfindung, die warme Erinnerung an die Zeiten, wo die lebten, um die jetzt gebetet und geopfert wird, aus den Tönen. Wie vom Grab oder wie Grüße aus Himmelsregionen begleiten Orchesterinstrumente allein, die sonst nur in größter Gesellschaft zusammenkommen: Flöten und Posaunen. Durch dieses Akkompagnement erhält der Satz ein unheimlich fahles

Kolorit. Das Sanctus (Nr. 9, Desdur) ist von den Sätzen des zweiten Teils des Werkes vielleicht der fesselndste, derjenige, in dem die poetische Absicht musikalisch am vollkommensten ausgeführt worden ist. Er besteht aus zwei Teilen: einem freien Wechselgesang zwischen Solotenor und Frauenchor über die Worte »Sanctus deus Sabaoth, pleni sunt coeli gloria tua«, dem folgendes Hauptthema zu Grunde liegt:

Andante un poco sostenuto e maestoso

Sanc.tus, sanctus, sanc.tus, sanc tus

und einer Chorfuge über das »Osanna«. Der Sopran beginnt sie mit:

Allegro non troppo.

Hosanna in excel.sis, hosanna in excelsis, ho. san.na, ho.sanna, ho. san.na in ex cel.sis.

Beide werden repetiert. Die Fuge über »Osanna« erfüllt den Zweck eines kräftigen Lobgesangs, beim zweitenmal leistet sie noch mehr und setzt mit einer glücklichen Steigerung die Seele des Hörers in Schwung. Das Sanctus aber hat in der neueren geistlichen Musik im Ausdruck visionären Entzückens wenig seines gleichen. Klangfarben, Rhythmen, Modulationen und Melodien stehen alle unter dem Zauber einer großen stillen Schönheit, wie von dem Anblick einer wunderbaren Himmelserscheinung zugleich geblendet und erhoben. Der zehnte Satz Agnus dei (Anfang Adur, Schluß Gdur), mit einfachen, aber wie aus höheren Sphären herabklingenden Akkorden eingeleitet, kehrt mit dem Eintritt der Singstimmen zu dem »Hostias« zurück und wendet sich dann, ähnlich wie Süßmayer in Mozarts Requiem getan, mit dem Schlußteil dem Introitus wieder zu. So ist Anfang und Ende des Werkes ineinander geschlungen und damit sein ästhetischer Wert nochmals bekräftigt. Er wird die Totenmesse des französischen Ultraromantikers noch längere Zeit im praktischen Musikleben erhalten. In der Geschichte der Gattung wird sie ihren Platz für

immer behaupten, denn sie bildet in der dramatischen Richtung, die die Requiemkomposition seit dem 17. Jahrhundert eingeschlagen hat, den Gipfel und zugleich die Krisis. Wohl hat man dem Berliozschen Requiem nachgestrebt, aber noch mehr hat es mit seinen dramatischen Exzessen abgeschreckt und eine allmähliche Reaktion nach der liturgischen Seite eingeleitet.

R. Schumann, Requiem.

Der Zeit nach ist als die nächste Totenmesse, welche von dem Träger eines bedeutenden Namens herrührt, das Requiem von R. Schumann zu erwähnen: eins der nachgelassenen Werke des Komponisten (op. 148). Auch die stark Schumannsche Strömung, welche im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts das deutsche Musikleben beherrscht hat, war nicht im Stande, diese Komposition flott zu machen. Es sind nur vereinzelte Aufführungen zu verzeichnen. Alle Versuche der liebevollen Pietät scheitern an dem Mangel eines einheitlichen Stils. Man kann dem Requiem dasselbe Streben nach Einfachheit der kirchlichen Tonsprache nachrühmen, welche wir an der Messe Schumanns anerkennen müssen. Aber die Ausführung trägt die Spuren der Flüchtigkeit und Hast. Die Idiome sind wunderlich durcheinander geraten: auf streng und ernst durchgearbeitete Teile folgen Fortsetzungen, die wie italienische Waren aus der berüchtigten Periode des Guitarrenorchesters aussehen. Doch ist auch in den Sätzen, welche polyphon gehalten sind, die Erfindung und geistige Richtung zuweilen trivial; z. B. in »Te decet hymnus«. Man muß diese Sachlage um so mehr bedauern, als einzelne Partien des Werkes gelungen sind: so der Introitus; andere können als genial bezeichnet werden. Das gilt namentlich von dem ersten Satze des Dies irae, der mit sehr einfachen Mitteln — hauptsächlich durch ein Motiv aus zwei Akkorden gebildet — den Druck einer eigentümlich schwülen und zum unheilvollen Entladen reifen Situation veranschaulicht.

F. Lachner, Requiem.

Ein Altersgenosse des Schumannschen Requiem ist das von Franz Lachner. Am Anfang der siebziger Jahre einer Umarbeitung unterzogen, hat es von da ab

längere Zeit die Konzertsäle durchzogen und eine sympathische Aufnahme gefunden. Es ist eine außerordentlich schlichte und einfache Komposition, welche für den Geist des Textes überall die richtigen musikalischen Grundlinien findet. Der Stil einer älteren Periode lebt in ihr noch einmal auf: hauptsächlich nur mit seinen Vorzügen: einer verständlichen Melodik und mit anmutsvollen Gesangformen. Die Solisten wirken in hervortretender Weise; manchmal in gut angelegten, aber zu breiten Sätzen. Die Stelle, wo im Introitus das »Et lux perpetua« zum zweitenmal eintritt, und der Anfang des Dies mit dem übermäßigen Sextakkord sind die hervorragendsten Erfindungen des Werkes. Sie hinterlassen einen bleibenden und tieferen Eindruck.

Wir begegnen zuweilen der Klage, daß unsere Zeit neuen Tonwerken von ernster Richtung nicht günstig sei. Mit dieser Behauptung steht die Tatsache im Widerspruche, daß einige unserer hervorragendsten neueren Tonsetzer ihren Ruf mit Messen begründet haben. Das war der Fall mit A. Becker und seiner Bmoll-Messe. Auch J. Brahms trat aus einem engeren Kreise erst mit seinem »Deutschen Requiem« heraus. Das dritte leuchtende Beispiel bildet F. Kiel, welcher im Jahre 1860 mit seinem ersten Requiem (op. 20) die größere Beachtung zunächst seiner Fachgenossen errang. Kiels »Christus« ist populärer geworden als dieses Requiem. Der Vorsprung beruht da in erster Linie auf dem Gegenstand und der dramatischen Form des Werkes. Auch wird man der Musik dieses Passionsoratoriums einen selbständigeren und durchsichtigeren Charakter zugestehen müssen. Aber von dem technischen Können Kiels, von seiner reinen und edlen künstlerischen Natur, von der Besonderheit seiner schöpferischen Fähigkeiten, gibt dieses Requiem einen genaueren Begriff.

F. Kiel, Requiem (Fmoll).

Nach einer Orchestereinleitung, welche zur Hälfte Bachisch ist, setzt der Chor im Introitus sein »Requiem aeternam« im Tone eines friedlich frommen Trauergesangs ein. Schon das »dona eis domine« verläßt aber

in seiner ausbiegenden Schlußkadenz diesen Grundton. Der Charakter, in welchem Kiel dieses Totenamt eröffnen wollte, ist der einer schwankenden Stimmung. Diese Musik tönt aus einem Herzen, welches nicht darüber entscheiden kann, ob der Tod ein Verlust oder ein Gewinn sei, und die Fantasie scheint sich zwischen den Bildern der Hölle und des Himmels noch hin- und herzubewegen. Daß die Wagschale zu gunsten des vertrauenden Glaubens gestellt werden wird, lassen Abschnitte wie »te decet hymnus« die Einführung und der Ausdruck des »exaudi usw.« schließen. Das Kyrie besteht aus zwei Abschnitten. Der erstere in gefaßter Stimmung gehalten, ruht hauptsächlich auf dem Motive

Andante con moto.

Ky-ri-e e-lei- -son

. Seine Spitze, auch in der dem Ausdruck gegebenen Richtung bildet das erste »Christe eleison!« Nachdem dies geschlossen, greift ein aufgeregterer Ton Platz. In den Orchesterbässen erhebt sich ein wühlendes Motiv. Die Bläser gehen über scharf akzentuierte Hülferufe in ein chromatisch abwärts gleitendes Thema über, das auch für die Singstimmen der Träger der Gedanken des zweiten Abschnitts wird. Eine schöne Beruhigungsstelle bildet auch hier wieder das »Christe eleison«.

Die erste Nummer des Dies irae geht bis zu den Worten »Salva me, fons pietatis«. Sie besteht aus einer Reihe kleinerer Tonbilder, in denen durch selbständige Motive die verschiedenen Begriffe der Textzeilen ausgemalt werden. Ihnen allen ist ein spannendes und aufregendes Element gemeinsam, welches von Bild zu Bild in einer neuen Verwandlung seine dämonische Kraft erprobt und steigert. Den höchsten Grad malerischen Ausdrucks erreicht dabei Kiel an der Stelle »coget omnes« mit einer aus Webers Freischütz bekannten Akkord-Modulation. Auch äußerlich sind diese einzelnen Bilder zusammengehalten, und zwar durch die Wiederkehr eines fest von den Blechbläsern gegebenen, auf einem einzigen Ton gebauten Weckrufes. Cherubinis Cmoll-Requiem

benutzt dasselbe Mittel, um die Fantasie auf die »Posaunen des Gerichts« zu lenken. Das logische Ziel aller dieser Bilder enthält der demütig fragende Satz: »Quid sum miser usw.«, dessen Musik am Schlusse der Nummer auf die zwei Worte: »Salva me« wiederkehrt. Die zweite Nummer ist das »Recordare«, ein Bittgesang in getragenen Tönen, dessen größeren Teil die Solostimmen, gruppenweise abwechselnd, ausführen. Mit dem Einsetzen der Chöre zieht in das Tongemälde eine stärkere Erregung ein. Hier erhebt das Orchester schneidend akzentuierte Klagerufe; die sanften Melodien der Solisten umspielt es nur mit Motiven romantischer Unruhe.

Das »Confutatis«, die dritte Nummer, zeichnet sich durch die originelle Auffassung und die einfach packende Ausführung des Textbildes aus. Kiel läßt diese Szene der Verwirrung und Verzweiflung von einem allerdings dunkeln, aber zunächst ziemlich ruhigen Grunde ausgehen. Es sind große Wogen, die sich in den Nachahmungen des breiten Cmoll-Motivs anfangs nur streifen. Allmählich rollen die Harmonien heftiger. Mit dem plötzlichen leisen Eintritt des Edur tritt die Krisis ein. Sie entfesselt den ganzen Sturm der Seelenangst bis zur vollen Erschöpfung. In die eingetretene Leere und Stille wird dann das »Voca me« hineingesungen. Bei der Wiederholung der Szene erfährt der bittende Teil eine Verlängerung durch das »oro supplex«, die in ihrer Einfachheit und durch die kurz entschlossene Wendung in das leise Cdur einen sehr schönen Abschluß des Satzes gibt. Das »Lacrimosa«, die vierte Nummer der Sequenz, singt der Chor in breiten Melodien. Aus ihrem akkordischen Gefüge klingen noch die Schrecken der vorhergegangenen Szene nach. Das Orchester koloriert mit einem Bachschen Motiv. Kiels Tonbau verschmilzt in der Regel Neues und Altes, eigene Individualität und Anregungen großer Vorbilder. So ist im Offertorium »Domine Jesu Christe« das weiche, friedliche Violinenmotiv, welches das Erscheinen des heiligen Michael begleitet und sehr hübsch schon beim ersten Takte des

Satzes ankündet, mit der gleichen Cherubinischen Stelle verwandt. Der Satz ist aber mit eigenen Ideen Kiels reich ausgestattet. Hervorragend sind besonders die Deklamation des Chores beim Anruf des Herrn und die kleinen Illustrationen, mit denen das »Löwenmaul«, der »Tartarus« und das »große Dunkel« skizziert werden. Die Fuge über »Quam olim Abrahae«, welche den Satz schließt, ist geistvoll durch den mit neuen Themen steigernden Aufbau, eigentümlich durch die Behandlung des »promisisti«. Kurz vor dem Ende kommt dieses im fragenden Ton. Das einfach aussehende, doch kunstvolle »Hostias« verbindet sehr wirkungsvoll das Hauptthema des »Quam olim Abrahae« mit einer im ruhigen Dankgefühl dahingleitenden, großgespannten Melodie, welche die Stimmen des Soloquartetts nacheinander vortragen.

Das Sanctus ist in einer höchst einfachen Feierlichkeit gehalten, in deren erhabenen Kreis auch die Worte »Pleni sunt« hineingezogen werden. Das Osanna (Fuge) drückt das Gefühl einer fortreißenden Freude mit einem Thema aus, welches in seinen springenden Intervallen dem des Schlußchores im »Christus« ähnlich ist. Die Wirkung des Benedictus ruht auf wesentlich koloristischen Mitteln: dem Ineinandergreifen von Soloquartett und Chor. Über Melodien und Motiven liegt ein zarter Glanz, der aber im Schlußteile, wo das Osanna in einer neuen musikalischen Variante erscheint, kräftigeren Farben weicht.

Das Agnus dei erreicht wohl unter allen Sätzen dieses Requiems die eindringlichste Wirkung. Es ist ganz kurz und einfach, aber von außerordentlicher Prägnanz in den Hauptmotiven. Die drei Akkorde, auf welchen der Chor sein »Agnus dei« wiederholt intoniert, setzen diesen Anruf in der Empfindung mächtig fest. Ebenso schön ist auch die Modulation des »dona nobis usw.« geleitet. Erst mit dem dritten Male kommt das As dur, und mit ihm kommt Ruhe ins Gemüt. Das Werk klingt mit dem »quia pius es« fromm und friedlich

aus. Das Orchester streut mit der immer wiederkehrenden Sechzehntelfigur über die ganze Szene einen geheimnisvollen zum Träumen und Schlummern ladenden Zauber.

Einige Jahre vor dem Tode des Komponisten kam ein zweites Requiem (op. 80, Asdur) von F. Kiel in Umlauf. Will man den Unterschied der beiden Totenmessen Kiels kurz feststellen, so hat man der ersten größere Beweglichkeit der Fantasie, der zweiten aber ein stärkeres Pathos zuzusprechen. Die zweite ist sparsamer an Ideen, hält aber Stimmungen und Motive fester und führt sie im weitem Bogen aus: zuweilen allerdings nur formal. Das neue Requiem bevorzugt breitere Bilder und entwickelt in ihrem Aufbau zuweilen eine Energie und Kühnheit, welche an Beethoven erinnern. Im Introitus und Kyrie zeichnet sich die Wiedergabe des »Te decet hymnus« durch den altkirchlichen Ton aus. Er beruht auf der Verwendung des alten Grabchorals: »Meine Seele erhebt usw.«, derselben Magnificatweise, welche auch Mozart und M. Haydn (im Bdur-Requem) an dieser Stelle eingeführt haben. Im Eingang der Sequenz zeigt das erste Bild vom »Dies irae« weniger Aufregung, als in dem früheren Requiem Kiels. Aber der Hintergrund ist dunkler und spielt verdeckt in unheimlichen Farben. Auch der Ernst der Szene kommt mit schwererem Druck zum Bewußtsein. Das durchgehende Viertelmotiv der Instrumentalbässe und die breiten Posaunenstellen bilden die entscheidenden Züge in dem Blde. Die ganze Auffassung der Sequenz ist liturgischer, die Stellen, wo die Empfindung des Individuums den Bildern der Fantasie gegenüber zum Worte kommt, sind mehr in den Vordergrund gerückt, als im ersten Requiem. Das »Quid sum miser« macht Kiel in dem neuen Werke zur Spitze eines besonderen Satzes, wie es Berlioz in anderer Weise tut. Das »Recordare« und das »Lacrimosa« fließen in beweglicher warmer Melodik dahin. Derjenige Satz, in welchem die beiden Messen die Herkunft von demselben Verfasser am deutlichsten zeigen, ist das Offertorium. Den Vergleichungspunkt bildet die Cherubinische Achtelfigur, welche dem heiligen

F. Kiel, Requiem in As.

Michael gilt. Einen der schönsten Abschnitte des zweiten Requiems bildet die Einleitungspartie (Sostenuto, 2/4) des Sanctus, welche an die feierliche Weise der alten Vokalperiode anklingt.

Die Totenmessen von Kiel spiegeln weder eine bestimmte musikalische Individualität wieder, noch eine bestimmte Musikperiode. Nur ihr allgemein künstlerischer Wert hat sie vor dem Loos bewahrt, welches in der Regel Tonwerken beschieden ist, die ihren Verfasser und ihre Zeit nicht in deutlichsten Zügen künden. Aus dieser Gruppe der unbeachtet gebliebenen und schnell vergessenen neueren Requiems lohnt es sich eines herauszuheben. Es ist das von B. Scholz (op. 16, D moll), eine Komposition, welche aus der liturgischen Gruppe besonders durch die Knappheit und Bestimmtheit hervorragt, welche ihren ersten Sätzen in Ausdruck und Anlage eigen ist. In dem poetisch besonders bedeutenden Schlußsatze dieser Totenmesse: im Agnus, wirkt am Ende eine in D gestimmte Glocke mit.

B. Scholz, Requiem (D moll).

Unter die Totenmessen von entschiedener Originalität, welche die gegenwärtige Generation hat entstehen sehen, ist auch das für Männerstimmen und Orgel (— stellenweise treten auch Trompeten, Posaunen und Pauken mit in die Begleitung ein —) geschriebene Requiem von F. Liszt mit einzureihen. Nur geht es in der beabsichtigten Kargheit und Herbheit des Ausdrucks, in der Verwendung deklamatorischer Aphorismen, Interjektionen und in skizzenhaften Andeutungen etwas weit. Unter den schönen und eindrucksvollen Abschnitten des Werkes, welche auch im Stil sich gewöhnter Kunst nähern, verdient das »Recordare« hervorgehoben zu werden.

F. Liszt, Requiem für Männerstimmen.

Dem Requiem Liszt folgte als eine der nächsten Arbeiten auf dem Gebiet der Totenmesse das »Deutsche Requiem« von Joh. Brahms.

Es gibt deutsche Requiems schon von den »Exequien« H. Schützens ab, aus dem 19. Jahrhundert haben wir eins von Ferdinand Schubert, dem Bruder des großen Franz Schubert, weitere von Henkel, Moralt und anderen

Tonsetzern. Während aber diese den Zusammenhang mit dem liturgischen Text aufrecht erhalten, hat Brahms eine Trauerfeier in einem ganz eigenen und neuen Stile gebildet, die in ihren Formen gar keine, in ihrem Wortinhalt nur ganz allgemeine Berührungspunkte mit dem alten Requiem teilt. Das katholische Totenamt ist in seinem Ziele eine Fürbitte für die Ruhe der Entschlafenen. Das Requiem Brahms gleicht einer Predigt. Die Worte, frei vom Komponisten aus der Schrift gewählt, bilden eine Reihe feierlicher, gemütreicher und fantasievoller Betrachtungen über Diesseits und Jenseits, über Menschenlos und himmlisches Leben. Diesem Thema, mit seinem ans Herz greifenden Gegensatz, hat Brahms sich auch später wieder zugewandt, im »Schicksalslied«, »Nänie«, dem »Gesang der Parzen«, in den »Vier ernsten Gesängen«. Es hat schon dem Fünfundzwanzigjährigen den charaktervollen, ergreifenden »Begräbnisgesang« eingegeben, es klingt auch aus vielen seiner bedeutendsten Instrumentalkompositionen heraus, am stärksten aus der vierten Symphonie bis an die äußersten Grenzen des Verständlichen. Im Requiem ist es nur in besonders breiten Formen und mit dem ganzen Aufgebot der seelischen und künstlerischen Kraft des Tonsetzers behandelt. Hat es ja der trauernde Sohn der heimgegangenen Mutter geschrieben. Doch dachte Brahms ursprünglich, wie der erste auf die Rückseite des Manuskripts einer Magellonenromanze geschriebene Textentwurf*) beweist, nur an eine dreisätzige Kantate, die mit »Wie lieblich usw.« schließen sollte. Die andern Nummern sind nachkomponiert. Das fertige Werk gab seinem Schöpfer von den ersten Aufführungen ab (in Zürich und 1868 im Dom zu Bremen) seine Stellung in der Musikwelt; auch für spätere Zeiten wird der Name J. Brahms in erster Linie mit dem Deutschen Requiem verknüpft bleiben.

Die sieben Abteilungen des Deutschen Requiems sind sämtlich Chorsätze; nur in drei von ihnen finden

*) Im Besitz des Herrn Dr. Max Kalbeck in Wien.

J. Brahms. Ein deutsches Requiem.

sich Solopartien eingefügt. Ihrem Inhalte nach bilden die Sätze eins bis drei die erste, diejenigen vom vierten bis zum letzten die andere Gruppe des Werkes. Die erste enthält die Klage, die zweite den Trost.

Der erste Satz: »Selig sind, die da leid tragen, denn sie sollen getröstet werden« hat die Bestimmung einer Art Einleitung, eines Introitus. Seine Worte sollen die Richtung der ganzen Trauerfeier im Sinne eines Motto feststellen. Dazu sind aber die Herzen — das scheint die Idee der Komposition zu sein — wohl bereit, aber noch nicht fähig. Die Botschaft begegnet noch dem Zweifel und das Gefühl des Leidens macht gegen den zuversichtlichen Ausdruck der frohen Kunde sein Recht alle Augenblicke geltend. An einer Stelle, in der zweimal vorkommenden Desdur-Episode: »Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten«, feiert der freudige Glaube einen kurzen gewaltigen Sieg; an den anderen überwiegen und unterbrechen die Töne des Leids in eindringlichen und eigen geformten Wendungen.

Unter ihnen heben sich zwei besonders heraus: die absetzende Deklamation der Worte: »Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden«. Die Begriffe, »Selig sind«, »Leid tragen«, »getröstet werden« kommen, alle durch Pausen unterbrochen, stockend und zögernd, wie aus schwerem Herzen, aus einem Gemüt, das mit den Tränen kämpft. Und wenn der Satz wirklich einmal hintereinander gesungen wird, da wechseln die Lichter, die die Akkorde darüber werfen, fast unstet. Der Schluß der kleinen Orchesterleitung gibt diesen schwer wogenden Seelenzustand in drei Takten wieder, die beim ersten Hören nicht immer klar werden:



Einen Hauptteil an der musikalischen Wirkung dieses ersten Satzes weist der Komponist

dem Kolorit des Orchesters zu. Wie Méhul, Cherubini, Hauptmann u. a. das in geeigneten Fällen getan haben, hat Brahms auf die Geigen verzichtet. Die Bratschen — wie die Celli häufig geteilt — führen den Streicherchor; die hellen Farben fehlen also. Einfach aber hervortretend ist die Harfe verwendet.

Der Aufbau des Satzes vollzieht sich fast in der Art der da capo-Arie: dreiteilig. Der erste Teil bringt den Text bis zu den Worten »getröstet werden« in Fdur in sehr einfachen, aber stark in Gefühl getauchten Weisen. Ein kleiner Seitensatz, von der Oboe eingeleitet: hebt sich hervor und ihm zunächst das in der ganzen Nummer durch Wiederholungen und breitere Entwicklungen wichtige Motiv, über das die Chorstimmen die Worte »getröstet werden« singen: Der zweite Teil bringt den ganzen übrigen Text von »die mit Tränen säen« ab bis zu »und bringen ihre Garben«. Wie er von dem ersten Teil dadurch, daß er in Desdur steht, sich äußerlich scharf scheidet, so tut er das auch im Charakter. Von der Ergriffenheit, die dort Sprache und Ton zu fesseln und zu unterdrücken droht, ringt er sich durch zu einer Erhebung, die in den Abschnitten über das Motiv:

wer-den mit Freu-den ern-ten
kommen mit Freuden, mit Freuden

sich dem Jubel nähert. Von Tränen ging die Stimmung aus; still und schnell geht sie zur Traurigkeit zurück. Noch einmal, diesmal eingeleitet durch die Worte »Sie gehen hin und weinen«, deren Tonweise das Material für die Orchestereinleitung des Satzes und für Zwischenspiele gibt vollzieht sich dieser Aufschwung; dann schließt der Mittelsatz auf »Garben«. Seine Musik zeichnet ein großer Reichtum an Bildern aus: Auf »Weinen«, auf »Freuden« hat Brahms sprechende und lang im Herzen nachklingende Figuren

erfunden. Ein Motiv, das den Teil anfängt und lange Strecken in erster Linie trägt, ist unmittelbare Gebärdenmusik, ein tönendes Bild des Schluchzens: Der dritte Teil der Nummer ist Wiederholung und Variation des ersten. Er setzt in Desdur ein, kommt aber in wenigen Takten zur Haupttonart herüber. Neu ist in dieser Wiederholung, daß an einzelnen Stellen die Instrumente, die Bläser, den Melodiesatz haben, während die Singstimmen dazu frei und ausdrucksvoll deklamieren, die eine nach der andern: ge-tröstet wer-den.

Die zweite und dritte Abteilung des Werkes sind, auf den Text hin angesehen, verschiedene Ausführungen desselben Grundgedankens. Sie behandeln auf beschränktem Raume denselben Gegensatz, welcher die Generalidee des ganzen Werkes bildet: den Gegensatz zwischen hier und dort. Gemeinsam ist beiden in der Behandlung des Vordersatzes der Ton der Klage. Nur hat die Klage in der zweiten Abteilung das Wesen einer starren ins Unvermeidliche sich fügenden Resignation; in der folgenden aber einen tief erregten und leidenschaftlichen Charakter. In der Haltung der Nachsätze findet das entgegengesetzte Verhältnis statt: der der zweiten Abteilung ist ein nuancenreiches bewegtes Bild, den des dritten Satzes kennzeichnet eine großartige Gleichmäßigkeit. Diese beiden Abteilungen und namentlich ihre Vordersätze — tief greifende, düstere Ergüsse eines männlich echten und wahren Weltschmerzes — sind diejenigen Partien des Requiems, auf welchen in erster Linie sein eigentümlicher Wert beruht. Die zweite Abteilung »Denn alles Fleisch, es ist wie Gras usw.« (Bmoll - Bdur) ist in ihrer musikalischen Form die eingänglichste des ganzen Requiems. Sie hat in der ersten Hälfte (Bmoll) ein Thema, welches trotz des Dreivierteltaktes eine Art Marschcharakter besitzt:

Langsam

Von dumpfen Baßsignalen eingeleitet, klingt es aus

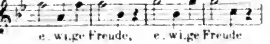
der Ferne heran und ruft das Bild eines gemessenen Schrittes sich nähernden Trauerzuges vor die Fantasie. Es stammt schon aus den 50er Jahren und war als »langsames Scherzo« für eine Symphonie bestimmt, die Brahms durch Schumanns Geschickt erschüttert entwarf. Der harte, resignierte Ton dieses Themas geht mit dem bewegteren Motiv des Nachspiels in einen weicheren, mild wehmütigen über. So spiegelt sich im ersten Thema der romantische Grundzug des ganzen Satzes. Die Melodie des Chores, dem Orchestersatz aufgeschrieben, klingt doch wie eigens für die Worte erfunden: mächtig ernst und altertümlich:



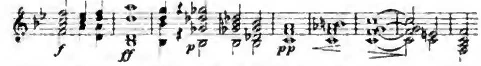
Daß sie von dem Unisono der Stimmen vorgetragen wird, hebt noch ihren Charakter. Lieblich klingt die kleine Episode: »Das Gas ist verdorret« dagegen. Der von dem Marschthema getragene Satz wird in mehrfachen Wendungen wiederholt und über gewaltige Crescendi zur vollen Größe von Klang und Inhalt aufgerollt. Die Mitte der langen Entwicklung nimmt der zarte, wie von oben herab sanft zusprechende Chorsatz (Gesdur): »So seid nun geduldig usw.« ein, dessen Schlußhälfte wunderbar hübsche und einfache Anspielungen auf den »Regen« enthält. Der Achtelrhythmus der Harfe und Flöte und das pizzicato der Violinen führt sie aus. Der Chor lauscht in ruhigen, wohligen Harmonien. Das Horn ruft mit leisen ernsten Tönen aus dieser Idylle hinweg und nun repetiert der Marschsatz. Den Übergang zum zweiten Hauptabschnitt des Satzes hat Brahms sehr gewichtig hingestellt. Das »Aber«, welches diesen kurzen Übergangssatz einleitet ist mit der Entschiedenheit betont, mit welcher Seb. Bach die Bindewörter auszuzeichnen pflegt. Den wichtigsten Träger des zweiten Hauptabschnittes bildet das Thema:



Seinen Abschluß und Nachsatz bildet eine frei konstruierte Periode über die Worte: »Freude, ewige Freude wird über ihrem Hauptsein«. Sie holt mächtig aus und trägt das Hauptwort von Akkord zu Akkord, in der Melodie, die der Tenor führt:



kühn ansteigend. Als die Spitze erreicht ist, tun Modulation und Dynamik einen kühnen Ruck, wie das Beethoven zuweilen liebt. Aus dem höchsten Jauchzen geht der Ton in den ruhigen und zarten Ausdruck, innerer, stiller Seligkeit über:



Die Stelle prägt sich unauslöschlich ein, sie bleibt für jeden mit dem Begriffe Brahmsscher Musik untrennbar verbunden. Der Mittelsatz, welcher auf die Worte »Freude und Wonne werden sie ergreifen« ein neues Thema

Freude und Wonne werden sie er . grei . fe

das wir gleich beim Eintritt doppelt hören (einfach im Sopran, in der Verlängerung im Tenor) frei durchführt, ist an glücklichen, romantischen Kontrasten, welche dem eben geschilderten ähnlich sind, reich. Der Komponist hat sich in ihm dem Ausdruck der einzelnen Worte zugewandt: die Freude, der Schmerz, das Seufzen bilden eine lebendig bewegte Gruppe selbständiger musikalischer Figuren. Mit Naturtreue ist die Vertreibung der trüben Elemente geschildert; das »weg« und das »müssen« in dem Sätzchen »und Schmerz und Seufzen wird weg müssen« ist mit mimischer Entschiedenheit und Deutlichkeit wiedergegeben. Bei der Repetition des Hauptsatzes »Die Erlöseten usw.« nimmt der Ausdruck der

Freude für Augenblicke einen förmlich trotzigen Ausdruck an. Die Stimmen setzen nicht in breiten Abständen, sondern in kürzesten Engführungen ein, ein kompakt vierstimmiger Satz ist an die Stelle der Fuge getreten und zeichnet ein Bild des Jauchzens, in dem Sopran und Baß in grimmigen Dissonanzen frohlocken und die Stimmung bis zur äußersten Grenze des Erlaubten treiben. Nachdem dieser Teil mit einer gewaltigen Steigerung und in jener kontrastierenden Wendung der Ekstase geschlossen, welcher wir bereits gedachten, kommt noch ein Anhang. Seine träumerisch beschwichtigende Natur, sein Einlenken in ein letztes volles Bekenntnis glücklichen Hoffens sind von hinreißender Schönheit. Technisch ruht er vorzugsweise auf dem Fugenthema, das aber die Instrumente allein durchführen, die Singstimmen deklamieren frei und ausdrucksvoll dazu. Die Anlage ist also ähnlich wie am Ende des ersten Satzes. Ganz am Schluß steigen in den Violinen Tonleitern hinauf und hinab, so wie in Beethovens »Missa solemnis« (im Credo) den Weg zum Himmel zeigend.

Die dritte Abteilung »Herr, lehre mich doch usw.« (Dmoll — Ddur) steht zu dem vorausgehenden zweiten Satze in dem logischen Verhältnis der Steigerung. Es ist, als ob hier die Glieder einer Gemeinde einen in der Predigt allgemein hingestellten Spruch auf das eigene Los anwendeten. Der Satz von der Vergänglichkeit des Menschen gilt auch Dir. Auch mit Dir hat es ein Ende! Und da wird das Herz von Angst ergriffen. Es liegt eine starke Beklommenheit der Seele in dem Gesang, mit welchem der Solobariton den ersten Hauptabschnitt (Dmoll) dieses dritten Satzes eröffnet. Der Rhythmus hat in seiner Verteilung der Akzente etwas unsicheres, die Melodie in ihrem absetzenden Aufbau, in ihrem jähen Wechsel von Auf- und Abgehehen ein unstetes Element. Und wenn der Chor die Worte des Vorsängers aufnimmt, so gibt er die Töne der Niedergeschlagenheit bloß noch schwerer wieder. Besonders aufregend spricht der Zug der

Seelenangst aus dem Mittelsätzchen (Bdur) »Siehe, meine Tage usw.«. An seinem Schlusse kommt eine erschütternde Stelle vor: da, wo das Tutti, schrittweise zu einem elementaren Aufschrei (Sopran a) gedrängt, plötzlich in die Tiefe sinkend leise abbricht. Das Orchester bringt in dieser Partie die Erregung mit dem Motive:



zum eigenen Ausdrucke. Noch oft zuckt dieses echt Brahmssche Signal der Leidenschaft im Satze schmerzlich auf. Der zweite Abschnitt: »Ach, wie gar nichts sind alle Menschen usw.« (Ddur, 3/2) lenkt aus der Angst ums eigene Ich wieder zurück in den tröstenden Kreis der allgemeinen Betrachtung. Nun fließt die Klage breit dahin: wehmütig ernst und ergreifend. Mit dem Eintritt der Frage: »Nun, Herr, wes soll ich mich trösten« tritt der Solobariton

Nun Herr, mein Herr, wes soll ich mich trösten, mich trösten?

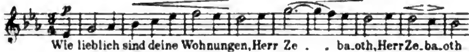
ab und der Chor führt den Satz allein bis zum Ende weiter. Mit diesem weit ausholenden Thema kommt in die Stimmen wieder ein aufgeregter Geist, eine unheimliche Energie, die am Ende sich dem Tone der ratlosen Verzweiflung noch einmal nähert. Die Stimmen rufen es mit aller Gewalt hinaus. Dann scheinen sie zu lauschen, und als keine Antwort kommt, fragen sie noch einmal kleinlaut und leise »Wes soll ich mich trösten?« Im Orchester zittert der ungelöste Akkord noch lange fort. Dann setzt der entscheidende und erlösende Gedanke »Ich harre auf dich« wie eine plötzliche Eingebung in Form einer Kadenz ein. Die Stimmung schwingt sich auf und ergreift von den Verheißungen des Glaubens einen festen Besitz. Eine Fuge über das Thema:

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rüh . ret sie an.

bildet diesen dritten Hauptabschnitt, den Schluß des Satzes. In der Literatur der kontrapunktischen Spezialitäten hat

diese Fuge bereits eine Berühmtheit erlangt. So lange sie dauert (36 Doppeltakte) tönt in den Bässen derselbe Ton: das tiefe D als sogenannter Orgelpunkt. Seiner Zeit viel bestritten, belobt und kommentiert, hat dieser Orgelpunkt im Laufe der Zeit das Schicksal anderer außerordentlicher Einfälle erfahren: Niemand kann sich das Requiem mehr ohne dieses eigentümliche Tonsymbol der Ruhe und Stetigkeit des göttlichen Thrones denken. Nur soll der Pauker bei der Ausführung daran denken, daß hinter dem f ein p steht!

Mit dem vierten Satze: »Wie lieblich sind deine Wohnungen« (Esdur) ist die eine Seite der Trauerfeier erledigt: Klage und Schmerz sind bezwungen und die Fantasie wendet sich nun dem Gewinn zu, welchen der Tod den Menschen bringt. Der Satz bildet den Übergang nach dieser Seite. Er spricht in zarten Tonbildern, die auf dem Thema:



und seinen reichen und schönen Umbildungen ruhen, von dem lieblichen Leben beim Herrn Zebaoth. In den mittleren Teilen, bei den Worten »Meine Seele verlanget und sehnet« noch mehr bei dem zweiten Seitensatz »Die loben dich immerdar« wird der Ton ein begeisterter. Auch hier finden wir jene eigentümlichen Züge der Darstellung wieder, wie in dem Schlußteile des zweiten Satzes: Der höchste Enthusiasmus geht in den Ton einer seligen Ruhe über.

Der fünfte Satz: »Ihr habt nun Traurigkeit« (langsam, C, Gdur) verbindet mit dem Chor ein Sopransolo. Dieses Solo ist gedacht wie die Stimme einer abgeschiedenen Seele und spricht in himmlischen Klängen vom

Wiedersehen und von Freuden, welche niemand nimmt. Brahms hat mit dieser Nummer auf eine alte deutsche Begräbnissitte Bezug genommen: den sogenannten »Wiederruf«. War der Sarg hinabgesenkt, so trat ein Chorknabe an den Rand der Gruft und sang einen Vers oder mehrere im Namen und im Sinne des Verstorbenen. Jedes ältere Gesangbuch enthielt hierzu geeignete Gedichte; auch von Simon Dach besitzen wir welche. Ein ungemein herzlicher Ton lebt in der Melodik dieser fünften Nummer, namentlich in dem Mittelsatze »Sehet mich an«. Das ist der Ton »wie Einen seine Mutter tröstet«, von dem der Chor im leisen Flüstern spricht. Dabei ist die Deklamation an bedeutenden Einzügen reich. Wir machen nur auf die Betonung des »Aber« und auf die Tonfiguren aufmerksam, in welchem der Begriff »Traurigkeit« wiedergegeben ist. Der Hauptsatz hat Stellen von sehr kunstvoller Arbeit. Der Chor singt:

ich will Euch trös.ten

das Orchester begleitet mit denselben Noten nur in verkürzten Weisen: und doch ist die Wirkung eine sehr einfache.

Der sechste Satz: »Denn wir haben hier usw.« (Andante, C, C moll) ist der Anlage nach der bedeutendste. Er beginnt mit einem kurzen Sätzchen in Dreiklängen, welches zwischen Dur und Moll umherirrend, den Begriff des »Suchens« zu veranschaulichen scheint. Es ist, als ob der Chor trotz allem wieder in den Ton der Klage zurückfallen wollte, welcher den ersten Sätzen des Requiems eigen ist. Da mischt sich — die Tonart springt schnell nach Fis moll — der Solobariton drein: »Siehe, ich sage Euch ein Geheimnis«. In Weisen, deren mystischer Charakter namentlich durch die Figuren der Bläser Nachdruck erhält, verkündet er das Wunder der Auferstehung. Der Chor spricht die Worte zunächst nur mechanisch, wie träumend, nach. Erst, als der Solist

genau »die Zeit der letzten Posaune« nennt, wird der Ton mit mit einemmal ein lebendiger. Dieses Wort hat eingeschlagen und jetzt kommt der Abschnitt, in welchem das Deutsche Requiem der alten katholischen Totenmesse auf einen Augenblick näher tritt. Die Szene könnte im Anfang einen Abschnitt des Dies irae bilden. Mit einer Kraft, welche zuweilen die Wildheit streift, versenkt sich der Chor in das Bild des errungenen Sieges über Tod und Grab. Der Rhythmus ist in $^3/_4$-Takt über-, die Tonart nach Cmoll zurückgegangen. Geschlossen und fest wie ein Heer, das zum Sturm anrückt, singt der Chor:



Den inneren Schwung, der in diesem Hymnus lebt, sprechen in Eccardschen Zungen die Mittelstimmen aus; noch gewaltiger, fast erschreckend strömt die Kraft, die dieser Glaube gibt, aus den Unisonofiguren, in denen sämtliche Streichinstrumente begleiten. Trotzig und kühn herausfordernd klingen die Fragen: »Wo ist dein Stachel usw.?« Schließlich fallen die Posaunen mit ein in die donnernden Anreden an Tod und Hölle. In Rhythmen, die wie Stein und Erz in die Herzen schlagen, geht der Satz majestätisch über nach Cdur und in die das Ganze krönende Fuge über das Thema:



Wundert man sich schon, daß nach einem so kolossalen Anlauf noch eine Steigerung möglich war, so gibt uns der Aufbau dieser Fuge in seinen Steigerungen, in der Menge von frischem anregender Kontrapunkte immer neuen Anlaß zur Bewunderung. Das Schönste in ihr sind aber doch die einfachen Episoden fromm getragenen Charakters bei den Worten:

»Denn du hast alle Dinge erschaffen usw.« Die erste:



kommt nach der zweiten Durchführung des Fugenthemas und verschwindet sofort wieder. Der zweiten und dritten: gehen gewaltige Anläufe vorher, bei denen die Bildungen über das Hauptthema noch besondere Durchführungen seines Schlußmotivs: wie mit Türmen und Zinnen gekrönt zu schwindelnden, in die Wolken reichenden — durch Trugschlüsse im ff markierten — Höhen geführt werden.

Nach diesem Lobgesang stehen wir am Ende der Trauerfeier. Der letzte Satz des Reqniems (feierlich, C, Fdur) zieht die Konsequenz der vorausgehenden mit den Worten »Selig sind die Toten« und an der Seligkeit der Toten können »die da Leid tragen«, diejenigen also, von denen der erste Satz des Requiems ausging, ihren Trost, ihre eigene Seligkeit finden. Das Requiem schließt auch in der Musik in der Zirkelform eines mathematischen Beweises. Als in unserer siebenten Nummer der Hauptsatz eben wieder aufgenommen worden ist, hören wir die Worte: »Selig sind die Toten« auf die Melodien, zu denen im Anfang des ganzen Werkes gesungen wurde: »Selig sind, die da Leid tragen« und so schließen sich Ende und Anfang zusammen.

Die Anlage dieses Schlußsatzes ist wieder dreiteilig. Der erste Teil beginnt mit einer breiten Melodie,

Feierlich.
Se . . lig sind die To . ten, die in dem
Herren ster . . ben von nun an, von nun an

die den Sopranen von den Bässen nachgesungen wird.

Sie ist in Ruhe und Glaubenszuversicht breitgestimmt. Doch erzählen uns die Triolen von einiger Erregung, noch mehr die altertümlichen Sammelmotive, mit denen die Geigen begleiten:



Als alle vier Stimmen dann die Worte weiteren Betrachtungen unterziehen, brechen versteckter Schmerz und Klage in den Akzenten um die Worte »Die Toten, die Toten« offen hervor. Aber wunderschön führt der Komponist in den Ton der Ruhe, der Ergebung und des Gottesfriedens bei »von nun an« zurück. Es sind lauter kurze und doch volle Wendungen. Alles ist da beachtenswert und tief gemeint, auch die kleinen dreitaktigen Nachspiele des Orchesters; noch mehr aber die mystischen Akkorde, mit denen die Posaunen bei den Worten »Ja, der Geist spricht« einsetzen, eine Stelle, die den Empfänglichen durchs Leben begleitet! Sie kehrt im Mittelsatze unserer Nummer noch einmal zurück.

Der Zweck dieses Mittelsatzes ist, sich in die Worte »daß sie ruhen« zu vertiefen. Die Musik eilt mit dem schnellen Schritt, über den Brahms in geeigneten Fällen verfügt, von den Gräbern hinweg. Wir sind mit einemmale in Adur und in ähnlichen Regionen wie die, in denen sich der vierte und fünfte Satz des Requiems bewegen. Wir sehen die Toten im Himmel bei balsamisch weichen und verklärten Melodien, die im wesentlichen aus folgendem Thema genommen sind:

daß_ sie ru.hen von ihrer Ar . beit

In den Streichinstrumenten deuten durchgeführte Achteltriolen auf ein freieres und leichteres Dasein. Auch dieser Mittelsatz ist knapp gehalten: Drei oder viermal führt er den Text vorüber, dann kehrt ohne alle Weitschweifigkeit der Hauptsatz wieder, der dritte Teil der Nummer ist da. Er verläuft ziemlich wörtlich wie der erste bis an die Stelle, wo dort die Posaunen und die Worte: »Ja, der Geist spricht« einsetzen. Statt ihrer nimmt der Chor die Worte: »Selig sind die Toten« in

einem befremdend erregten Ton auf: Triolen und plötzlicher Übergang nach Esdur. Ist es ein letztes Aufwallen des Schmerzes? Aber mit einem Machtwort wird diese Erregung beschwichtigt. Die Musik des ersten Satzes setzt ein und bringt das Gemüt zur Ruhe.

G. Verdi, Requiem.

Im Jahre 1874, am ersten Jahrestage des Todes von A. Manzoni wurde im Dom zu Mailand für den großen Dichter die offizielle Totenfeier gehalten. Mit der Komposition des Requiem war von seiten der Stadt Italiens größter Musiker: G. Verdi beauftragt. In Deutschland wird zurzeit nicht nach neuer italienischer Kirchenmusik gefragt. Wenn man in diesem Falle eine Ausnahme machte, so war sie hauptsächlich dadurch begründet, daß die unlängst bekannt gewordene Aida Verdi auf einer neuen und einer höheren geistigen Stufe gezeigt hatte. Das Requiem kam in Deutschland schnell in Umlauf und erfuhr die verschiedensten Beurteilungen. Mittlerweile hat scheinbar das Geschick zugunsten der Widersacher dieses Requiems entschieden: Wir hören nur noch selten von ihm und sehen es nur ausnahmsweise auf den Programmen unserer Chorvereine. Die ungeheuren Kosten des Aufführungsrechts sind daran zum Teil schuld. Denn an und für sich verdient das Werk sehr wohl gekannt zu werden. Es ist eine leichtgefügte, durchsichtige Komposition, welche den Charakter der italienischen Kunst fast nur von seiner vorteilhaften und beneidenswerten Seite veranschaulicht. Die Überlegenheit, welche die Italiener in der Kraft, Schönheit und Bestimmtheit des melodischen Ausdrucks vor anderen Musiknationen voraus haben, ihre große Begabung in der Wirkung mit einfachen Formen spricht aus diesem Requiem mit neuer Deutlichkeit und ohne daß wir durch trivalen Mißbrauch dieser Gaben gestört werden. Ein milder, wenn auch nicht im deutschen Sinne immer kirchlicher, jedenfalls aber durchaus frommer und ernster Geist beherrscht das Werk. Dabei ist es entschieden modern: ohne Effektsucht, aber mit schöner poetischer Wirkung sind in seiner Architektur und seiner Instrumentierung

musikalische Ausdrucksmittel verwendet, welche erst die neue Zeit, R. Wagner folgend, systematisch zu gebrauchen begonnen hat.

Unter denjenigen Abschnitten dieser Totenmesse, welche von der in Deutschland herrschenden Auffassung am ersichtlichsten abweichen, zeichnet sich der erste Satz am meisten aus. Der Ton, in welchem hier vom Tode gesungen wird, entspricht ganz dem liebenswürdigen kindlich gläubigen Zug, welcher dem italienischen Volke eigen ist. Von jeher finden wir in dem italienischen Musikdrama die Sterbeszenen in einer rührenden Mischung von Wehmut und verklärter Freundlichkeit gehalten. Man denke an den Schluß von Monteverdis berühmtem Combattimento, man denke an Verdi selbst, an den letzten Gesang seiner Acuzena, an den fünften Akt der Aida. Aber auch Palestrina und die Fürsten der altitalienischen Kirchenmusik singen in diesem Ton vom Himmel und vom ewigen Leben, grundverschieden von Lasso und von deutschen Zeitgenossen. So ist auch dieser Introitus des Requiems behandelt: ein freundlich elegisches Bild des Todes, wie wir es an dieser Stelle in der deutschen Literatur nicht gewohnt sind. Jomelli bietet das nächste geschichtliche Seitenstück. Wie wunderbar schön teilen sich hier die Klage und ein zartes Himmelsschwärmen in die Aufgabe und reichen einander die Hand. Erst kommt in den einsetzenden Motiven der Bässe, in dem resignierten Hinsprechen der Singstimmen, in der Melodie der Oboe der Schmerz zu maßvollem Ausdrucke. Dann löst ihn mit den Durtönen des »et lux usw.« der Trost sanft ab. Im »Te decet« scheinen die Rollen getauscht zu sein. Beim »in Jerusalem« biegt der Lobgesang traurig zur Seite. Die Stimmung des Kyrie ist hoffnungsvoll bewegt. Von einem kirchlich gesetzten Eingang wendet sich seine Weise bald leichteren Formen zu und gelangt zu einer größeren Erregung, in welcher auf einen Augenblick (die D moll-Stelle) auch das leidenschaftliche Gebiet gestreift wird. In rasch wechselnden Lichtern, wie ein Traumbild, verklingt der merkwürdig schöne Satz.

In der Sequenz von Verdis Totenmesse sind allerdings das »Quid sum miser«, das »Rex tremendae«, das »Recordare«, das »Ingemisco«, das »Confutatis« als kurze, selbständige Nummern bezeichnet und behandelt. Doch sind sie als zusammenhängendes Ganzes gedacht. Bald in erschreckten, bald in klagendem und zagendem Ton läßt Verdi zwischen alle einzelnen Bilder des Textes wieder den Ausruf: »Dies irae« hineinklingen und am Schlusse des »Confutatis« widerholt er den Anfangs- und Hauptsatz der Sequenz. Das »Lacrimosa« wird somit ähnlich wie in Cherubinis Cmoll-Requiem der Anhang des Satzes, seine ideelle Spitze. Der erste Gedanke an den Tag des Gerichts hat in der Musik einen Sturm von Aufregung veranlaßt, welcher heulende, stechende, zuckende und harte Motive zutage fördert. Bald aber gewinnt die klagende Empfindung die Oberhand und beherrscht mit dem kurzen Thema

All° agitato.

, welches schon im Introitus angeklungen hat, den Abschnitt. Das »Tuba mirum« gibt die Bläserchöre des Berliozschen Requiems in einer vereinfachten Nachbildung wieder. Das »Mors stupebit« ruht auf einem kurzen Motiv der Instrumentalbässe von bedeutender malerischer Kraft. Im »Liber scriptus« lebt wieder die Erregung auf, mit der die Sequenz begann. Zum Teil in verlängerten Rhythmen, wie aus der Ferne drohende Gestalten, ziehen die charakteristischen Motive des ersten Abschnittes des Dies irae durch das dunkle Gewebe des Satzes hindurch. Dynamik und Modulation wirken mit schauerlichen Kontrasten. Am Ende kommt die Fantasie wieder bei dem oben aufgeführten Klagemotiv an und leitet mit ihm in den schönen Bittgesang über, welchen das Soloquartett in »Quid sum miser« ausführt. Seine einfachen Weisen sprechen fromme Ergebung und leise Hoffnung aus. Gegen den Schluß hin erklingen Seufzer und die allerletzte Periode drückt die verzagende Stimmung in ganz ungestützten Solis der Sänger aus. Im »Rex tremendae« hat Verdi die beiden treffend gezeichneten Tonbilder von der Majestät des ewigen Richters und der gnadenbedürftigen

Menschheit ganz nahe aneinandergestellt und in enge Reibung gebracht. Nachdem das erstere gegen den Schluß hin im höchsten Glanze erstrahlt (Cdur-Kadenz), entfaltet auch das bittende Motiv »Salva me« in verlängerten Rhythmen die ganze Fülle seiner Demut und Innigkeit. Das »Recordare« und das »Ingemisco« sind diejenigen Abschnitte, in welchen mehr als sonst der religiöse Ausdruck dieses Requiems sich den Formen der Oper zuneigt. Jenes, ein Frauenduett mit ganz spezifisch italienischen Melodienschlüssen und einem unwiderstehlich lieblichen Charakter, erinnert an Pergolese, dieses, ein Tenorsolo mit orientalischen Harmoniewendungen, an Verdis eigene Aida. Das »Confutatis« (Baßsolo) steht in der Erfindung hinter allen andern Sätzen. Seine lebendigsten Züge befinden sich am Eingang; hervorragend ist der Ausdruck des Entsetzens in den herunterrauschenden Instrumenten. Um eine gewisse Verwirrung auszudrücken, begleitet darauf der Komponist das Gebet des Sängers »Oro supplex« in Quintenparallelen. Das »Lacrimosa«, welchem die Schreckensbilder des Gerichts noch einmal kurz vorangehen, wendet sich gegen diese als mit dem besten Mittel, mit dem schlichtesten volkstümlichen Vortrag frommen Gebets. In dieser Weise sehr schön gedacht, kann der Satz doch den Eindruck vollständiger Banalität hinterlassen, wenn seiner Widergabe nicht ein sehr hohes Maß von Ausdruck zu Hülfe kommt. Das Offertorium »Domine Jesu Christe« will die Gedanken an Gericht und Fegefeuer mit Klängen paradiesischer Musik verscheuchen. Sein Hauptsatz ist ein friedlich ruhiges Spiel mit zart schwärmerischen Tonideen. Der Mittelsatz »Quam olim Abrahae« bringt ausnahmsweise keine Fuge. Eine solche und noch dazu eine mit doppeltem Thema bildet erst das Sanctus. Die Begeisterung, welche der Komponist mit diesem Satze schildern wollte, muß der Hörer hauptsächlich aus Tempo und Rhythmus entnehmen. Der Entwicklung fehlt der Schwung. Das Agnus dei beginnt mit einer breiten Melodie des Solosoprans, welche der Alt in der Oktave

mitsingt. Diese eigentümliche Instrumentation erhebt die an und für sich einfache und beschauliche Melodie in eine höhere romantische Sphäre. Der Satz besteht in der Hauptsache nur aus neuen Klangbildern über das Eingangsthema. Die Post-communio »Lux aeterna« schillert in fremdartigem Lichte. Mit Quintsextakkord und schattenartig wandelnden Harmonien einsetzend, scheint die Musik Stimmung und Fantasie von jedem gewohnten irdischen Grund hinweg führen zu wollen. Sie schließt in verklärten Klängen. Der eigentümlichste Satz des Requiems ist das Responsorium »Libera me« durch die große Ausdehnung, welche ihm der Komponist gegeben hat. Bedeutend ist in ihm der Eindruck der psalmodierenden Stellen, bedeutend auch der Eindruck der Reminiszenzen aus dem Introitus und dem Dies irae. Auch das Thema zu seiner langen Fuge ist der Sequenz entnommen.

F. Draesecke.

Das nächste Requiem, welches nach dem von Verdi Beachtung verdient und gefunden hat, ist das von Felix Draesecke (op. 22). In Intention und Arbeit durchweg interessant, hat dieses Werk in einigen Sätzen auch in bezug auf Erfindung und Wirkung die Bedeutung einer Originalleistung höheren Ranges. Der hervorragendste in dieser Gruppe ist das Dies irae, ein Tongemälde, welches ebenso sehr durch die Größe und Frische von Fantasie und Empfindung fesselt, als es durch die Kühnheit und Sicherheit der Ausführung imponiert. In der Behandlung einzelner Textstellen speziell, in der Breite des Pinsels und dem Überschwang des Ausdrucks im allgemeinen zeigt sich dieser Satz mit Berlioz und Beethoven verwandt. Als eine besonders gelungene Idee wird man die Trompetenstelle des »Tuba mirum« hervorzuheben haben. In bezug auf glückliche Ausbeutung formeller Kunst nimmt das »Domine Jesu Christe« den ersten Platz ein: Es ist eine Choralbearbeitung. Zu den erst figurierten, dann fugierten Sätzen, welche der Chor mit immer höherem Ton durchführt, spielt das Orchester den alten Grab- und Sterbechoral: »Jesus, meine Zuversicht«. Die

populärste Wirkung übt das Sanctus aus, namentlich das »Benedictus« in ihm: Es ist darin ein Wohlklang eigner Art: Schlüsse in den höchsten Regionen von Menschen- und Orchesterstimmen und eine viel auf verminderte Septimenakkorde gestützte, weiche Stimmung. Im Übrigen ist das Werk von allen Konzessionen frei. Das Element einer schönen Sinnlichkeit tritt in ihm hinter den hochernsten und schwermütigen Grundton der Komposition zurück. Am deutlichsten zeigt den letzteren das Agnus dei in seinem Hauptteile. Erst am Ende löst sich seine bange Stimmung in ein kurzes, hoffendes Gebet. Die Musik, bis dahin akkordisch, wird jetzt Melodie mit rührenden, kindlichen Zügen. Das letzte Wort behält aber doch die bangende Ehrfurcht: Akkorde ohne Terz.

Auch Dräsecke rückt von Berlioz und der namentlich durch die Franzosen üblich gewordenen Betonung der dramatischen Elemente der Totenmesse ab. Noch deutlicher spürt man straffere Kirchenzügel in den Kompositionen des Requiems von Th. Gouvy und J. Rheinberger. Das von Gouvy (mit Orchester) trifft namentlich im Introitus den würdigen Stil der alten Totenmesse sehr gut. Rheinberger hat das Requiem zweimal in Musik gesetzt. Die erste Komposition »dem Gedächtnis der im deutschen Kriege von 1870—71 gefallenen Helden gewidmet« (op. 60) ist der bis dahin entschiedenste praktische Protest gegen die moderne Richtung der Totenmessen, wie sie in Berlioz gipfelt. Rheinberger nimmt den Ton und den Stil des alten a capella-»Requiems«, wieder auf, hält Stimmung und Fantasie in den kirchlich gezogenen Grenzen, will mit freundlichen, weichen Klängen nur die Andacht tragen, den Schmerz lindern und trösten, und weicht allem aus, was die trauernde Seele erregen muß. Zu diesem Zweck hat Rheinberger seine Mittel mit großer Folgerichtigkeit gewählt, ihm zu Liebe nicht bloß auf die Instrumente verzichtet, sondern auch auf den Teil der Dichtung, der seit dem 18. Jahrhundert von dem Komponisten in der Totenmesse bevorzugt worden ist: die

Th. Gouvy. J. Rheinberger.

Sequenz Dies irae. Das zweite Requiem des Komponisten (op. 84) hat mit dem ersten die Besetzung für a capella-Chor (vierstimmig), den liturgischen Geist, den Verzicht auf die Sequenz und die Knappheit gemein, ist aber im Stimmungsausdruck beweglicher, reicher und moderner. Zu dem fromm bittenden und vertrauenden Grundton klingen in ihm Trauer und Todesfurcht stärker an, besonders im harmonischen, an verminderten Akkorden und Trugschlüssen reichen Gefüge. Durch diesen seinen ästhetischen Charakter und durch seinen melodischen Gehalt gehört es zu den bedeutendsten und originellsten Leistungen moderner Vokalkomposition und hat, obwohl das geistliche Konzert ihm nicht gerecht geworden ist, die liturgische Richtung in der Totenmesse ersichtlich gefestigt.

H. von Herzogenberg.

In dieser Hinsicht ist zunächst das »Requiem« für vierstimmigen Chor und Orchester von Heinrich von Herzogenberg (op. 72) beachtenswert. Herzogenberg verwirft zwar weder die Instrumente, noch die Sequenz, wie Rheinberger; er teilt aber mit ihm die Einfachheit und Zurückhaltung im Ausdruck. Die Sätze der Komposition, die origineller berühren, sind das Osanna, in dem ein fröhlich naiver Ton, der die Jugendarbeiten dieses Künstlers so liebenswürdig machte, anklingt, und das Agnus dei. Dieses verschmilzt Gregorianische Intonationen und antiphonischen Aufbau sehr glücklich mit selbständiger Instrumentalmusik, die in fahlen trüben Klängen eine Art Trauermarsch markiert.

Ziemlich zu derselben Zeit, wo bei den katholischen Komponisten sich das Bestreben zeigt, den kirchlichen Charakter des Requiems wieder stärker zu betonen, suchen auch die protestantischen Tonsetzer der musikalischen Trauerfeier einen entschiedener konfessionellen Charakter zu geben. Das hat schon Brahms dadurch vorbereitet, daß er den alten lateinischen Text durch einen deutschen ersetzte, der vom Fegefeuer, von verdammten Seelen und anderen katholischen Vorstellungen nichts weiß. Draesecke evangelisierte am Geiste der Requiemmusik durch

Einfügung des evangelischen Chorals, wohl angeregt durch A. Beckers Bmoll-Messe. Und nun folgte Becker selbst mit einem Werke, das die alte Totenmesse ganz ins Protestantische umarbeitet. Die Arbeit führt den Titel »Selig aus Gnade« und ist vom Komponisten als »Kirchenoratorium« bezeichnet, durch diese Bezeichnung also in Zusammenhang gebracht mit den Bestrebungen jenes Kreises von neuen Kirchenmusikern, die unserem Gottesdienste die musikalische Darstellung biblischer Ereignisse in einer Form wieder einfügen wollen, bei der auch die Gemeinde sich mit beteiligen kann. Sie soll Choräle singen, wie sie das ehedem in der Passion tat. Daß solche Kirchenoratorien während des 18. Jahrhunderts in Hamburg, Lübeck und andern norddeutschen Städten zahlreich geschrieben und aufgeführt worden sind, weiß heute niemand. Beckers Arbeit weicht im Grunde von der Gattung völlig ab: ihr Text bringt keine Handlung, sondern besteht aus Betrachtungen. Mit dem Oratorium teilt sie nur die musikalischen Formen, mit dem »Kirchenoratorium« im besonderen hat sie die Zuziehung von Gemeindegesang gemein. Dieser kann aber auch wegbleiben, wenn das Werk im Konzert aufgeführt wird, ohne das dadurch sein Charakter wesentlich einbüßt. Der Text ist aus Bibelstellen und Gesangbuchversen zusammengestellt und in drei Teile gruppiert, von denen jeder den Umfang und wohl auch den Inhalt einer Bachschen Trauerkantate etwa hat. Die Entwicklung der Gedanken bewegt sich in einer ähnlich aufsteigenden Linie wie im »Deutschen Requiem« von Brahms. Auch Becker beginnt mit einer Einleitung: »Selig sind die Toten usw.« die dem Introitus der katholischen Totenmesse entspricht. Dann folgt von dem Satze »des Menschen Geist muß davon und er muß wieder zur Erde werden« aus eine Reihe ernster Worte über das Los der Menschheit, die durch die Sünde den Tod in die Welt gebracht hat, über die Erlösungstat des Heilands, über die Macht und die Liebe Gottes. Die Furcht vor dem Tode wandelt sich in Todesfreudigkeit. Mit einem Sehnsuchtsgruß an den »Tag, da

A. Becker, Selig aus Gnade.

ich mit Lust die Seele gab von mir«, schließt das Werk. — Die Musik steht an Freiheit des Aufbaues über der zu Beckers Bmoll-Messe und spricht fast immer lebendig und wirksam, in einzelnen Nummern mit vernehmlicher Inspiration. Ein Nachteil der Komposition ist, daß sie in zuviel kleine Stücke zerfällt.

G. Hentschel, Requiem.

Auch das letzte ins Konzert gedrungene Requiem, das von Georg Hentschel (op. 59) gehört in der Auffassung des Textes zu der im guten Sinne des Wortes reaktionären Gruppe neuerer Totenmessen und auf die liturgische Seite. Daß dieses Requiem in verzehrender Trauer begonnen ist, zeigt deutlich und ergreifend der Introitus in seiner unruhigen, fieberhaft wechselnden und schwankenden Harmonie. Der Komponist bändigt den Schmerz durch den Trost der Kirche, der er sich mit ernsten, aus der Zeit der Kirchentonarten geholten Akkordverbindungen und noch rührender in Anklängen an einfache Liedweisen zuwendet. Dazu fügt er in psalmodierenden Abschnitten das Bild der unzähligen Leidensgenossen, die seit Jahrtausenden in Gotteshäusern das »Requiem aeternam dona eis Domine« gestammelt und im »Kyrie eleison« sich zu sammeln gesucht haben. Es ist ein Meisterstück aus der Seele, aus alter und neuer Kunst zusammengefügt, das Hentschel in diesem ersten Satz seines Requiems bietet. In den folgenden Abteilungen ist der innere Drang geringer, aber die Hingabe eines ernsten, in kleinen Formen heimischen und selbständig schaltenden Künstlers läßt nicht nach. Die breite Fachbildung äußert sich in der Mannigfaltigkeit des Stils, in der Verwertung von Anregungen, die ebenso wie auf Berlioz und Verdi auf Cherubini und sogar auf die Zeit Palestrinas zurückgehen. Den Ekklektiker leitet aber überall ein liturgischer Takt, ein sicherer architektonischer Sinn. Nicht zum letzten ruht die Wirkung dieses Requiems auf einem hervorragenden Gesangverstand. Alles klingt, alles liegt den Stimmen, nirgends eine Stelle, bei der die Absicht des Komponisten unklar bliebe. So ist es

ein dankbares Requiem geworden, das gern gesungen werden muß.

Schon im Jahre 1891 (für Birmingham) komponiert, beginnt erst jetzt, von den Wiener Gesellschaftskonzerten her, das Requiem (für Soli, Chor und großes Orchester) Anton Dvořaks etwas bekannter zu werden. Es hat im Agnus Dei einen unbedingt schönen, im Introitus einen interessanten, lebenswahr eine innerlich fassungslose, äußerlich ruhige Trauer schildernden Satz und bringt wohl in allen Abteilungen warm empfundene, durch eigenen Wohlklang überraschende Stellen, und der Komponist hat an dieses Werk ersichtlich viel Geist und sinnvolle Arbeit gewendet. Trotzdem steht es hinter der Ludmilla Dvořaks, noch mehr aber hinter seinem Stabat mater bedeutend zurück. Einmal im Stil, der in die für große Gesangwerke unentbehrliche, lebendige und freie Polyphonie nirgends recht hineinkommt, selbst in der auf Quam olim Abrahae dem Usus nach angeschlagenen Fuge (und Doppelfuge) nicht; noch mehr aber in der Selbständigkeit der Textauffassung. Es ist keine zweite Totenmesse aus neuerer Zeit in Druck gekommen, in der Berlioz so ungeniert kopiert wird. Das Dies irae Dvořaks ist bis zum »Recordare« eine einzige blassere Nachzeichnung des Berliozschen; nur die Noten sind von dem Böhmen, die Ideen, der Charakter der Themen und Motive, der Gang der Entwicklung — also der ganze geistige Teil des Satzes gehört dem Franzosen, auch dessen bizarre Neigungen sind mit übernommen worden. Sein Vorbild blickt aber auch durch die andern Sätze, schon vom Introitus ab; die psalmodierende Methode, in der hier das Kyrie gegeben ist, kehrt bis zum Ende der Messe wieder. Später kommt auch Verdischer Einfluß zur Geltung; er in der Bevorzugung des Sologesangs und in der Führung der Solostimmen. Sein Eigenstes hat Dvořak in der Durchführung des einfachen Klagemotivs gegeben, mit dem sein Requiem einsetzt: | f g e f | f. Es fehlt, wörtlich oder umgebildet, in keinem Satz, am überraschendsten tritt es im Benedictus

Anton Dvořak.

darum ein, weil dessen Umgebung, das Sanctus und das Osanna, die Trauer abgelegt haben. Wo es immer da ist, wird die Musik individuell und fesselt. Das Requiem Dvořaks verdankt also seine bedeutendsten Stellen dem Lisztschen Prinzip.

Auf katholischem Gebiet sind Konzertaufführungen von Requiems und von normalen Messen deshalb ziemlich überflüssig, weil dort die Gattung noch so wie vor Alters in der Kirche feststeht und ohne Unterschied von Zeiten und Ländern so mannigfaltig vertreten ist, als es die liturgischen Rücksichten erlauben. Daß sich jedoch viele der dort zu Gehör gebrachten neueren Werke auch für das Konzert bewähren würden, ist keine Frage. Einen guten Ratgeber hierfür finden die Dirigenten an dem Katalog des Deutschen Cäcilienvereins.

Von neuen ausländischen, der Beachtung des deutschen Konzerts werten Totenmessen ist die von T. Fauré als eine der wenigen französischen Kirchenkompositionen zu nennen, die wieder einmal den nationalen Bann zu durchbrechen berechtigt erscheint.





Drittes Kapitel.

Hymnen, Psalmen.

Mit den Passionen und Messen verglichen, bilden die übrigen Tonwerke, welche das Konzert aus der Kirche entlehnt, nur einen Rest. Das wird sich jedoch ändern, je weiter der Schatz alter liturgischer Nebenstücke durch gute Partiturausgaben erschlossen wird. Er ist quantitativ unerschöpflich und an Meisterstücken ersten Ranges erstaunlich reich.

Aus der Familie der Hymnen, welche wir neben den Psalmen als die älteste Klasse kirchlicher Tondichtung und jedenfalls als die reichste und weitestverzweigte anzusehen haben, begegnen wir im Konzerte in erster Reihe dem »Stabat mater«, dem »Te deum« und dem »Magnificat« als Hauptstücken.

Das »Stabat mater« gehört einer Seitenlinie der Hymnen an: dem wunderlichen Geschlecht der Sequenzen, welches von unscheinbarem Anfang — Notker Balbulus führte sie als Textunterlagen für Koloraturen des »Hallelujah« ein — sich allmählich zu der ersten Macht in der christlichen Poesie des Mittelalters entwickelte. Zum Schutze der älteren Formen sah sich die Kirche schließlich genötigt, die Sequenzen zurückzudrängen. Ihre Zahl ist heute auf fünf beschränkt, von denen neben dem »Dies irae« das »Stabat mater« die bekannteste sein dürfte. Seine liturgische Stellung hat es am Tage der sieben Schmerzen Mariae vor dem Evangelium. Das

Gedicht, welches dem Minoriten Jacoponus de Benedictis aus Todi († 1306) zugeschrieben wird, ist ein inbrünstiger Erguß des Mitleidens mit der unterm Kreuze stehenden Mutter Jesu. Es hat zwei Teile. Der erste ist betrachtend und beschreibend; der zweite (von dem Verse »Eja mater usw.« ab) geht ins Gebet über. Der schwärmerische und fromme Mönch hat sich tief und innig in die Seele der Maria hineingefühlt und diesen Empfindungen einen rührenden, kindlichen und naiven Ausdruck gegeben. Die Herzlichkeit und der Eifer der Hingabe klingt bis in die Form der Verse hinein: ihre Doppelreime sind die Frucht einer leidenschaftlichen Erregung von Gemüt und Fantasie. Deshalb hat das »Stabat mater« die künstlerischen Geister von jeher stark angezogen. Es ist in alle Sprachen immer von neuem wieder übersetzt worden; im Deutschen allein hat man an die hundert Male versucht, seinen Sinn und seinen eigentümlichen Ton wiederzugeben. Ebenso ist die Zahl seiner musikalischen Bearbeitungen außerordentlich groß. Sie umfaßt das ganze Gebiet und die ganze Geschichte der Vokalkomposition von den Ritualmelodien des Gregorianischen Stils, von einfachen Liedweisen und Choralsätzen (im protestantischen Sinne) an bis zu den großartigsten Formen der neueren Kantate.

Josquin de Près. Stabat mater.

Die älteste Komposition des »Stabat mater«, welche, wie S. 154 schon erwähnt, das Konzert sich neuerdings angeeignet hat, ist die von Josquin de Près. Dieses »Stabat mater« liegt in zwei neuen Partiturausgaben vor: von Maldeghem (1867) und von Ambros (1882). Die älteste bis jetzt aufgefundene Notierung des Werkes datiert vom Jahre 1480. Ihr folgten in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts eine ganze Reihe von gedruckten Stimmausgaben*): der beste Beweis, daß die Composition unter die berühmtesten zählte. Auch die Hinweise älterer Theoretiker bestätigen es, daß das »Stabat mater« Josquins für ein Hauptwerk der großen Vokalperiode in dieser

*) Die nürnberger vom Jahre 1538 ist unter denselben interessant durch die protestantischen Varianten im Text.

selbst noch gehalten wurde. Der Chorsatz ist fünfstimmig, die Anlage im genauen Anschlusse an die der Dichtung zweiteilig. Der erste Teil ist bewegt und erregt; im zweiten Teile, da wo das Gebet beginnt, gibt Josquin den Rhythmen einen ruhigeren, breiten Grundcharakter. Da setzen die eigentümlichen feierlichen Largos ein, welche wir schon aus dem »Incarnatus usw.« von Josquins Messe »Pange lingua« kennen. Da begegnen wir auch wieder jenen anmutigen, anheimelnden Idyllen, in denen Josquins Musik mit wiegenden und läutenden Motiven aus dem Munde der Chorstimmen den Ton der lebendigen Natur so stark anklingen läßt. Der zweite Teil des »Stabat mater« ist der reichhaltigste und originellste. Der große Zng der Begeisterung, welcher ihn erfüllt, kommt am mächtigsten an zwei Stellen zum Vorschein: beim Eintritt des »inflammatus et accensus«, wo die Stimmen eine leidenschaftliche Bewegung zu ergreifen scheint, und in der lapidaren Einfachheit und Bestimmtheit, mit welcher die beiden Schlußtakte das »Amen« sagen. Doch ist auch der erste Teil durchaus gehaltvoll und interessant. Seinem Entwurfe liegt dieselbe Methode zugrunde, wie dem des zweiten Teils: Jeder Vers des Gedichts wird zu einem selbständigen Tonbild mit eigenem melodischen Motiv. Dieses Hauptmotiv der Verse singt die eine Stimme der andern nach. Daß die Wiederholung dieses Verfahrens nicht ermüdet, dafür sorgt Josquin durch immer neue dem Charakter des Textes folgende Zusammenstellungen und Färbungen der Stimmen, dafür sorgt er aber namentlich auch durch die Kraft des Ausdrucks, welche er den leitenden Themen selbst eingehaucht hat. Besonders eindringlich zeichnen sich die Motive von »O quam tristis usw.« und von »Quis est homo« aus. Der rührende Totaleindruck der Komposition wird aber durch die Abschnitte höchster Einfachheit bei »Vidit suum dulcem natum«, bei »fac me tecum plangere« und ähnlichen Stellen entschieden. Im allgemeinen ist der Stil des Satzes derselbe wie in den Messen und in allen kirchlichen Tonwerken jener Zeit. Der Cantus

firmus, den der mittlere Tenor führt, wird in Josquins »Stabat mater« in jener einfachsten Weise als rein mechanisches Mittel behandelt, in welcher er an der geistigen Entwicklung der Komposition keinen Anteil nimmt. Für den ersten Teil ist er dem alten lustigen französischen Liede »comme femme« entnommen, dessen flotte Melodie natürlich, in Pfundnoten verkleidet und verzerrt, nur noch dem Auge des Eingeweihten kenntlich bleibt.

G. P. da Palestrina, Stabat mater (achtstimmig).

Das zweite »Stabat mater« aus der Vokalperiode, welches im heutigen Konzert eingebürgert erscheint, ist das im 6. Band der Gesamtausgabe der Werke Palestrinas*) unter den Motetten mitgeteilte zweichörige von G. P. da Palestrina. Dieses Werk, dessen genaue Entstehungszeit nicht feststeht, ist eine der verhältnismäßig wenigen achtstimmigen Kompositionen, welche Palestrina geschrieben hat. Auch dem Stile nach vertritt es keineswegs den Typus Palestrinascher Musik, sondern es nimmt unter den Kompositionen dieses Meisters eine Ausnahmestellung ein. Es bevorzugt die akkordische Schreibart, die sogenannte homophone Stimmführung, die in den übrigen Werken Palestrinas vorwiegend nur episodisch verwendet wird, in sehr umfassender Weise. Für die geniale Art, in der die Harmonien von dem Tonsetzer als Deklamationsmittel in diesem »Stabat mater« verwendet sind, kann der Anfang der Komposition als Beispiel dienen. Wie eigentümlich fremd und traurig ist das

Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa

(mit Änderungen im ersten Teile mehrmals wiederholte) kleine Tonbild, welches die ersten drei Dreiklänge geben; wie trifft der Gmoll-Akkord mit dem logischen Akzent der Verszeile zusammen und wie schmerzlich klingt er! Man darf aber von dieser einen Stelle nicht auf eine durchgeführte Detailmalerei des Tonstücks schließen. Die Musik steht im Gegenteile zu dem Texte in einem Verhältnis bescheidener Zurückhaltung. Sie begnügt sich

*) Leipzig, Breitkopf & Härtel.

das Kolorit seiner Stimmungen durch die melodischen Linien deutlicher hervorzuheben und die Hauptbegriffe des Wortbaues gewissermaßen mit Akkord und Rhythmus zu unterstreichen. Kaum ein zweiter Komponist ist der eigentümlichen Schönheit der Dichtung des »Stabat mater«, welche in vielen Abschnitten selbst schon Musik zu sein scheint, so gerecht geworden, als Palestrina. Am deutlichsten wird man das wohl an der Behandlung des Verses »Quae moerebat et dolebat« ersehen können. Das Feuer, welches hier die Fantasie des Dichters erwärmt. ihm Bilder und Worte drängend eifrig auf die Zunge legt — in der Palestrinaschen Musik mit den kurzen, schwer betonten Motiven, mit dem fast ungestümen Wechsel der beiden Chöre, lodert es in hellen Flammen auf. Wie ernst und rührend ruft nach diesem Exzeß der Fantasie der breite Periodenbau des folgenden Abschnitts »Quis est homo« die gläubige Seele zur inneren Einkehr! Es ist schon in der Architektur dieser Komposition eine geistige Kraft, die eine Beschäftigung mit dem Werke allein genügend lohnt. Der eigentümlichen Milde seiner klagenden Melodien aber läßt sich kaum eine andere Komposition vergleichen. Auch bei Palestrina finden wir dieselbe Zweiteilung wie bei Josquin. Mit dem »Eja mater usw.« lenkt er den Fluß in ein neues Bett: Dreivierteltakt setzt für eine Weile ein, die Gliederung der Szenen wird schärfer und der Stil des Chorsatzes mehr polyphon. Wenn im ganzen dieser zweite Teil des Palestrinaschen »Stabat mater« hinter dem ersten etwas zurückbleibt, so ist er doch immer noch reich an glänzenden Stellen. Eine der anmutigsten ist der Abschnitt »Juxta crucem usw.«, welcher eine der von Palestrina geliebten Episoden für die oberen Stimmen allein bildet. Erst bei »flammis ne urar usw.« ergreifen die Bässe wieder von ihrer Stellung festen Besitz. Meisterlich und packend ist auch die Schlußpartie vom »Quando corpus« ab. Das ist ein unendlich reiches und schönes Bild vom seligen Sterben und vom Einziehen ins himmlische Paradies. In aller Kürze sind da die Regungen der Seele hineingezeichnet,

welche diesen Gedanken lebendig machen: die Trauer, der Ernst, die freudige Kraft und das zarte, demütige Hoffen. — Von diesem »Stabat mater« Palestrinas besitzen wir schon seit 1771 eine Partiturausgabe durch Burney, welcher viele andere Drucke gefolgt sind. Zuletzt hat R. Wagner, der in seiner Dresdener Zeit die Komposition kennen lernte und in der Hofkirche aufführte, eine Einrichtung des Werkes veröffentlicht, welche die vierstimmigen Sätze der beiden Chöre in Soli, Halb- und Ganztutti teilt und den Vortrag mit dynamischen Zeichen regelt. Sie ist Dirigenten, welche einer derartigen Anregung benötigt sind, zu empfehlen. Doch bedarf sie einer selbständigen Revision, da an einigen Stellen die vorgeschriebene Dynamik mehr Rücksicht auf den akustischen Effekt als auf Sinn und Logik der Satzglieder nimmt.

F. Anerio, Stabat mater.

Ein dreichöriges »Stabat mater« von Palestrina, welches Alfieri und l'Espagne zuerst auf Bainis Gewährschaft hin in Partitur mitgeteilt haben, wird von anderen Kennern, darunter Ambros, für F. Anerio in Anspruch genommen. Der 32. Band der Gesamtausgabe bringt unter den zweifelhaften Werken noch ein zweites »Stabat« zu acht Stimmen. Als weitere in neuem Partiturdruck vorliegende Kompositionen des »Stabat mater« aus der Vokalperiode sind zu nennen die Werke von Orlando di Lasso (Commer), Agazzari, Aichinger (beide in Proskes Mus. div.) und G. M. Nanini (Rochlitz, Tucher u. a.). Letzterem, welches den Text in zwanzigmaliger Wiederholung einer einfachen, lieblichen Liedstrophe durchnimmt, begegnen wir zuweilen (gekürzt) in geistlichen Konzerten. Ein Seitenstück dazu ist unlängst von P. Wagner*) veröffentlicht worden. Es stammt aus den für die Nerischen Oratorien geschriebenen »Laudi spirituali« von 1588 und wirft auf die volkstümlichen Musikbestrebungen der Oratorien dadurch ein besonders scharfes Licht, daß es den lateinischen durch italienischen Text ersetzt. Das »Stabat mater« des Orlando, ein Zyklus von wechselnden

Agazzari. Aichinger. G. M. Nanini. O. di Lasso.

*) Haberls Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1895, S. 92.

vierstimmigen, im Schußsatz zusammentretenden Knaben- und Männerchören, gehört zu den genialsten und wirkungsvollsten Kompositionen dieses großen Meisters.

Aus der früheren Zeit der begleiteten Vokalmusik sind als bedeutende Kompositionen des »Stabat mater« die von Colonna, Steffani, Kaiser Ferdinand III., Clari und Caldara zu nennen. Die letzten beiden scheinen in ihrer und in der nächsten Zeit auch ziemlich verbreitet gewesen zu sein. Das »Stabat mater« von A. Steffani, auf welches Chrysander zum erstenmal und nachdrücklich aufmerksam gemacht hat*), ist eine der ersten unter allen den großen »Kantaten«, welche über das Gedicht des Jacoponus komponiert worden sind. Man darf es unter den kirchlichen Vokalkompositionen des 17. Jahrhunderts, welche dem neuen Stile folgten, ruhig mit den Schützschen zusammenstellen. Es ist ein Meisterwerk, welches in der Verwendung der neuen Formen, in der Verschmelzung von Chor- und Sologesang seiner Periode weit voran ist. Nur einige kleine kolorierende Naivitäten, modische Wortmalereien auf »tremebat«, auf »inflammatus« usw., die kurze Anlage einer Reihe von Chören und Ensembles erinnern an den Stil jener venetianischen und römischen Komponisten, welche Steffanis Zeitgenossen waren. An anderen Abschnitten verblüfft sein »Stabat mater« geradezu durch die kühnen, weiten Bogen, in welche die Komposition gegliedert ist. Im zweiten Teile haben wir es mit einer Art modernen Finale zu tun. Der große $^3/_2$-Takt, mit welchem zunächst das »Eja mater« einsetzt, kehrt immer wieder und nimmt alle die kleinen Sätzchen, welche episodisch herantreten, unter seine schützenden Fittiche. Darunter sind auch einige der berühmten kanonischen Duette, welche ihrer Zeit als eine Spezialität Steffanis bewundert wurden. Die Themen sind schlicht im Ausdruck, aber voll empfunden. Ihren ganzen Gehalt zeigen sie in der Entwicklung des Satzes, von Kontrapunkten gekreuzt und angeregt. Der

A. Steffani, Stabat mater.

*) Chrysander: Händel, I 350.

Begleitungsapparat der Streichinstrumente fungiert mit Bachscher Gediegenheit. Immer ist der Text tief erfaßt und nicht selten mit aufregender Genialität. Zwei solche Stellen offenbarer höhererer Inspiration sind der Anfang und der Schluß des Werkes. Dort, in der kurzen Instrumentaleinleitung, knapp vor dem Einsatz des Solosoprans, sind es die Harmonien, welche sich gleich den Lasten in Marias Seele wahrhaft beängstigend auftürmen — hier die zaghaften Pausen, welche den feierlichen Ton des Chors zwischen »Quando corpus« und »morietur« unterbrechen. Möchte das bedeutende Werk*) das als eins von mehreren den Komponisten bei der Londoner Akademie für Alte Musik als Ehrenpräsidenten einführte, endlich durch den Druck zugänglich werden! Auch Kaiser Ferdinands Komposition der Marienklage ist noch nicht veröffentlicht, dagegen (in den sogenannten »Kaiserwerken«) eine Kantate, welche Leopold I unter dem Titel »Motetto« über eine Paraphrase dieser Hymne geschrieben hat: Vertatur in luctum cythara nostra. Sie gehört zu den ergreifendsten kirchlichen Dokumenten der »Neuen Kunst«. Das Stabat mater G. M. Claris hat in dem kurzen ausdrucksvollen Chor der Einleitung, dem breiten, fugierenden und sehr schön zu Ende geführten Schlußchor über »Quando corpus morietur« und in der im Orchester sehr geflissentlich malenden und charakterisierenden Tenorarie: »Cujus animam gementem« seine Hauptsätze. Ab und zu begegnen wir ihm in geistlichen Konzerten. Gänzlich unbenutzt ist in Deutschland das von Eslava mitgeteilte Stabat des Spaniers A. Ripa geblieben (achtstimmig mit Orgelbegleitung).

G. M. Clari.

A. Ripa.

Aus der Periode Scarlatti-Händel sind zunächst ein vierstimmiges und ein zweistimmiges Stabat mater von A. Scarlatti selbst zu erwähnen. Sie fallen in die letzten Jahre des zum Sänger edler Trauer prädestinierten Meisters und wurden in Neapel unermüdlich aufgeführt.

A. Scarlatti.

*) Ein handschriftliches Exemplar in der Chrysanderschen Bibliothek zu Bergedorf.

Im modernen Konzert begegnen wir als den frühesten Stabats der neapolitanischen Schule denen von Emanuel Astorga und von G. B. Pergolese. Beide Tonsetzer gehören der besseren neapolitanischen Zeit an. Sonderbarerweise verdankt die frühere der beiden Kompositionen, die von Astorga, ihre augenblickliche Popularität der jüngeren. Es war im Verlauf eines längeren Streites, welcher von Kunstrichtern aus dem Kreise der Kirnberger und Forkel gegen das anmutige Sterbelied des jung verschiedenen Pergolese erhoben worden war, daß Rochlitz ihm gegenüber das Stabat von Astorga auf den Schild erhob. Seitdem ist sein Lob von Tag zu Tag gewachsen, bis endlich der Verleger einer neuen Bearbeitung dieser Komposition die Zeit für gekommen hielt, Astorga »unbedenklich den edelsten Meistern der Kunst beizuzählen«. Vergleichen wir Astorgas Stabat mit seiner Oper »Dafne« und mit seinen in ihrer Zeit von Freunden der Haus- und Kammermusik viel benutzten Solokantaten, so finden wir die gleichen Schwächen der Schule und der Individualität: Einförmigkeit, zuweilen Mattheit der Stimmung und Formalismus. Aber sie stören uns doch seltner. Seine Vorzüge dagegen, die interessanten Kleinigkeiten, welche das Gewebe seiner Sätze zieren, erscheinen hier in eine höhere Region übertragen: als feine, aus erregter Fantasie und ergriffenem Gemüte hervorgegangene Eigenheiten der Auffassung. Selbst von dem düsteren Pathos und der erhabenen Traurigkeit, welches schwärmerische Romanschreiber aus dem dunklen Lebenslauf des aristokratischen Dulders unbesehen auf seine Kompositionen übertragen wollen, finden sich in diesem Stabat wirklich einzelne Züge. Es ist ein bedeutendes und individuelles Tonwerk und eine auch ohne jeden persönlichen Bezug sinnreiche Komposition.

E. Astorga.

Der Form nach der Klasse der Kantaten angehörig, verteilt sie den Text auf neun Nummern. Ein Chor beginnt, welcher die formelle Fertigkeit Astorgas, eine Hauptursache für die Erfolge seines Stabat,

sogleich in helles Licht setzt. Fast alle seine Perioden sind fließend im doppelten und dreifachen Kontrapunkt gearbeitet (d. h. die Themen sind so erfunden, daß die zugleich singenden Stimmen ihre Partien tauschen können). Den ersten Teil des Satzes trägt ein Hauptthema

Largo.

Sta - bat ma - - - - ter

von sanft klagendem Ausdruck. Das Motiv zu »juxta crucem« besteht aus Skalenteilen; besser, poetischer erfunden ist ein anderes Nebenthema, welches den Begriff des »pendebat«, sinnreich von der Harmonie unterstützt, mit leichten melodischen Ketten aus einem Achtelmotiv gewunden, andeutet. Der in kurzen Abschnitten und sehr markiert absetzende Aufbau dieses Teils trägt sehr viel dazu bei den Eindruck zu vertiefen. Der Vortrag kommt wie aus beklommenem Herzen. Im zweiten Teile der Nummer tritt besonders das chromatische Motiv hervor, welches zu den Worten »pertransivit gladius« in die Höhe steigt. Die chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter erlebten im siebzehnten Jahrhundert eine neue Periode der Blüte. Astorga (in seinen Kantaten) befand sich unter ihren eifrigsten Anhängern. Das Terzett (Nro. 2) »O quam tristis« ist einer der schönsten Sätze der Komposition. Trotz der kunstvollen Durchführung durch die Stimmen fließt die wehmütige Hauptmelodie leicht und anmutig dahin, bis plötzlich die Fantasie dem regelmäßigen Gange der Form gewaltsam Einhalt gebietet: Fermate, stockender Rhythmus, schneidende Dissonanz: In dieser Schreckgestalt bricht plötzlich das Bild der armen Mutter durch: (bei den Worten »mater unigeniti«). Eine andere gleicherweise bedeutsam deklamierte Stelle bietet das Wort »videbat«. Astorga wiederholt es wie gramvoll gefesselt. In der nächsten Nummer, dem Doppelduett: »Quis est homo« begegnen wir demselben sinnvoll spielerischen Zuge bei den Koloraturen auf die Worte »in tanto supplicio« und »dolentem«. Doch muß hier der Vortrag sehr viel nachhelfen. Die nächste Nummer ist eine Doppelfuge, aus deren Flusse einige merkwürdig

nachdrücklich betonte Stellen heraustreten: Es sind das »fac« vor der Fermate und das »ut sibi«. Für den Charakter der Themen und für die Entwicklung ihres Gehaltes sind die Begriffe der Mutter Jesu als »fons amoris« und das »complaceam« bestimmend gewesen. Namentlich das erste Thema entspricht der wesentlichsten Bedingung der Fugenform. Es hat in seinen breiten Eingangsnoten ein eignes und anziehendes Element, welchem tiefer nachzuspüren den Komponisten ebenso reizen muß, wie es den Hörer verlangt und erfreut einer solchen charaktervollen Tontype immer von neuem wieder zu begegnen und sie auf ihren kunstvollen Gängen durch Stimmen und Harmonien zu verfolgen. Die folgende Sopranarie »Sancta mater« hat einen eigentümlichen Periodenbau. Diese Perioden bestehen alle aus einer Reihe durch Pausen getrennter kurzer Abschnitte. Es ist ein schüchternes kindliches Bitten in stoßweisen Absätzen, welches immer erst am Ende den Mut zu einem längeren Abschluß gewinnt. Der liebenswürdige, kindliche, an Hast, Verlegenheit und Hülflosigkeit gemahnende Zug der Komposition wird auch melodisch, namentlich durch die aufschlagenden Sechzehntel verstärkt. Endlich ist auch die Instrumentierung der Gesangstellen, welche ohne Baß dahin schweben, auf ihn gerichtet. Der nächste Satz: »Fac me tecum pie flere« ist eins jener kanonischen Duette, von welchen bereits früher die Rede gewesen ist. Das Prinzip dieser durch die venetianische Schule besonders in Umlauf gebrachten, auch bei Händel und Bach häufig verwendeten Form ist ein ähnliches, wie das der Fuge: Die zweite Stimme singt der ersten mehr oder weniger genau nach. Der Charakter der gemeinschaftlichen Melodie ist hier innig und mild traurig. Mit dem Chore »Virgo virginum praeclara« kommt in den Farbeneffekt von Astorgas Stabat eine helle und kräftige Wendung. Die heilige Maria wird beim Anfang der Nummer in lautem und preisendem Hymnenton gefeiert, sie erscheint im Glanze der Himmelskönigin. Nach der ersten Fermate kehrt aber die Musik dem Text und

dem »Tag der sieben Schmerzen« entsprechend in den mitleidigen und trauernden Charakter zurück. Die Baßarie »Fac me plagis vulnerari« (Nr. 8) ist derjenige Teil der Komposition, welcher den meisten Anlaß zu Bedenken gegeben hat. Ihre muntren Themen, ihre kolorierten Gänge machen leicht den Eindruck vollständiger Trivialität. Gedacht ist diese zunächst befremdende Musik aus einem Gemüte, welches durch die Idee, mit dem Heiland zu leiden und Opfer zu bringen, in freudige Begeisterung versetzt wird. Der Schlußchor »Christe cum jam sit exire« bringt für die erste Hälfte vom letzten Vers der Sequenz eine Variante. Erst beim »Quando corpus« lenkt er in die übliche Lesart ein. Seiner musikalischen Anlage liegt ein Schema zugrunde, welches mit den Opern der Cavalli und Cesti in Aufnahme kam: die Verbindung eines feierlich ruhigen und eines lebendig bewegten Tempos. Händel hat von demselben häufig, u. a. in seinem »Messias« bei dem Abschnitt »Wie durch Einen der Tod usw.« sehr wirkungsvoll Gebrauch gemacht. Die Stimmung des Allegro mit seinen tänzelnden Motiven, wie auch die der am Ende einsetzenden Fuge auf »Amen« geht von dem Gedanken an »paradisi gloria« aus. Josquin und Palestrina streifen das Bild von den Freuden des ewigen Lebens, Steffani, Astorga und die meisten Tonsetzer, welche nach ihnen das Stabat komponiert haben, führen es uns zur langen Betrachtung vor die Augen und geben dadurch dem Werke einen glänzenden Abschluß. — Die älteste Partitur des Werkes stammt aus London. Neue Ausgaben desselben erschienen in den Sammlungen von Rochlitz (drei Nummern) Kümmel; ferner bei Bote und Bock und bei Kamrodt (Bearbeitung von R. Franz, welcher die Kontinuostimme für zwei Klarinetten und Fagott ausgeschrieben hat).

G. B. Pergolese, Stabat mater.

Das Stabat mater von Pergolese, welches sich die Brüderschaft des heiligen Ludwig da Palazzo bei dem Komponisten als Ablösung für die erwähnten Arbeiten A. Scarlattis bestellte und dessen Originalpartitur noch heute auf Monte Cassino wie eine Reliquie bewahrt und verehrt wird, hat Jahrzehnte lang in dem Repertoir eine

gte Stellung eingenommen, wie sie in
ich nur für Grauns »Tod Jesu« und für
m« nachweisen läßt. Erschienen doch
hdem das Werk im Gefolge der »Serva
breitete, in Paris fünf verschiedene Klavier-
inander. Der gegen das Ende des acht-
lerts gegen die geniale und bestrickende
iobne Widerspruch floß zum Teil mit
, in welcher sich die deutsche Musik im
egenüber dem überschwänglichen Kultus
n Kunst befand. Unter den Männern,
für die Schönheit des Stabat Porgoleses
ken wir Wieland, Dittersdorf, Reichardt
r. Letzterer tut es mit geharnischten
Worten. In der Vorrede zu dem ersten Klavierauszuge, welchen er von dem Werke veröffentlichte, sagt Hiller halb in der Sprache des späteren Schikaneder-Sarastro: wer bei diesen Tönen Pergoleses kalt und ungerührt bleiben kann, »verdiente nicht ein Mensch zu sein.« Gleichwohl hat neuerdings wieder ein katholischer Musikgelehrter im Eifer für die Rechte der Gregorianischen Chorals das Stabat mater Pergoleses als »Musik für Badekapellen« erklärt. Der eine Hauptvorwurf, welcher dieser Komposition von den früheren Gegnern gemacht wurde, der der unrichtigen Deklamation, ist zum Teil begründet. Denn aus rein musikalischem Wohlgefallen an bestimmten Motiven wiederholt sie Pergolese zuweilen auch an Textstellen, wo sie nicht mehr passen. Zum anderen Teile beruht er aber auf einer falschen Idee von dem Zwecke des ganzen Stabat. Das ist keine eigentliche Passionsmusik, wie mit Klopstock mehrere deutsche Übersetzer des lateinischen Textes angenommen zu haben scheinen, sondern eben eine Marienklage. Auf den milderen Ton der letzteren hat Pergolese seine Saiten gestimmt; ihm entspricht auch das äußere Kolorit des Werkes mit, namentlich die Besetzung der Gesangpartien durch ein bloßes Duett zweier hohen Stimmen. Clari hat allerdings auch eine ganze Messe bloß für

Sopranund Altsolo geschrieben; aber dieser Vokalapparat war in dem Falle des Stabat doch mehr an seinem eigentlichen Platze. Wenn unter den verschiedenen Bearbeitern der Komposition Pergoleses (Paisiello, Salieri, Hiller, Lwoff) einige diesen zweistimmigen Chorsatz in einen gemischten vierstimmigen umwandelten, wozu einige anscheinend fugierende Sätze — das »Fac ut ardeat« und das »Amen« — allerdings verlocken, so haben sie ihn damit eines inneren Charakterzuges beraubt. Freilich als einfaches Soloduett zweier Frauenstimmen läßt sich dieses Stabat mater auch nicht durchweg zur Wirkung bringen. Da klingen einige der mächtigsten Stellen: — das sechs Takte lange Unisono auf g zu dem Worte »videt« in »Pro peccatis usw.«, der Perle des Werks, und ähnliche — geradezu sinnlos. Es ist für jene Männersoprane der Zeit Pergoleses geschrieben, welche aus ihrer breiten Brust anschwellende Töne von der Gewalt der Posaunen hervorzuziehen verstanden. Will man der Absicht des Komponisten mit unseren heutigen Mitteln entsprechen, so bleibt nichts besseres übrig, als die zwei Stimmen chorweise zu besetzen. Bei einer glückenden Ausführung wird dann das Werk aber noch heute und immer so wirken, wie es J. A. Hiller in seiner Begeisterung gesagt hat, wenn auch nicht in allen Sätzen. In erster Linie stehen das Duett (Nr. 1) mit dem sekundenmäßig dissonierenden Thema, welches in der F dur-Messe Pergoleses (der ersten seiner vier Messen) ähnlich im Kyrie vorkommt; ferner der Sopransatz »Cujus aninam« mit dem so charakteristisch verwerteten italienischen Rhythmus, das Duett »O quam tristis«, die Altarie »Quae moerebat« mit dem rührenden Terzengang, der zum erstenmal nach dem Worte: »incliti« auftritt, und den schluchzend aufschlagenden Sexten, das Duett: »Quis est homo« und das unmittelbar anschließende, als eine Fortsetzung gedachte »Pro peccatis«, schließlich noch die Nummer 11 (»Fac ut portem«). An die Kunst der Gedankenausführung darf man auch in diesen Sätzen keine großen Ansprüche stellen. Die musikalische Architektur war Pergoleses starke Seite

nicht: in der Mehrzahl seiner Arien sind die einfachen großen Züge der alten Gattung durch eine Vielheit und durch einen Reichtum kleinerer Ideen ersetzt. Aber jeder dieser Einfälle ist melodisch oder auch in der Harmonie ein Genieblitz. Dafür, daß Pergolesi Schule gemacht hat, zeugt ein Stabat für zwei Soprane und Alt mit Begleitung von Violinen und Orgel von G. Abos (Santinische Bibliothek in Münster).

G. Abos, Stabat mater.

Vor und nach der Arbeit Pergoleses hat das 18. Jahrhundert noch eine beträchtliche Zahl in ihrer Zeit viel geltender Kompositionen des Stabat mater gebracht. Die bekanntesten sind die von Fux, Gasparini, Gaßmann, Hasse, Traetta, Wagenseil, Rodewald, J. Haydn. Das letztere ist in der Geschichte des großen Tonsetzers deshalb bemerkenswert, weil es zuerst Haydns Ruf als Gesangskomponist verbreitete. Es ging schnell über Deutschland hinaus, erschien in Paris und London in eigenen Ausgaben und hat sich fast bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts immer einmal wieder auf den Aufführungslisten gezeigt. Wie man das ganze Werk im allgemeinen als eine Studie im italienischen Stile bezeichnen kann, bei welchem auch alle Untugenden des Vorbildes eifrig und blindlings nachgeschaffen wurden, so verrät es noch ganz speziell den Einfluß Pergoleses, in dem träumerisch eigensinnigen Festhalten und Wiederholen kurzer Motive. Zwei seiner sechs Solonummern, die Altarie »O quam tristis« und die Baßarie »Pro peccatis«, sind in neuerer Zeit in Einzelausgaben veröffentlicht worden. Obwohl die Chöre von dem veralteten und unnatürlichen Virtuosenputz, den die Arien tragen, frei sind, entstellt doch auch sie ein äußerlicher und gewaltsamer Zug der Deklamation. Haydn ist aus dieser Komposition schwer heraus zu erkennen. Daß sie während der Herrschaft des neapolitanischen Stils ihren Kreis von Bewunderern fand, ist von selbst erklärlich. Wie aber in der Regel die schwachen Partien solcher Tonwerke, welche wir heute als veraltet erklären, schon in deren Jugendzeit bemerkt und

J. Haydn, Stabat mater.

beanstandet worden sind, so hat auch das Stabat mater J. Haydns schon im vorigen Jahrhundert starken Widerspruch erfahren. Die schärfste Kritik an ihm übte J. F. Reichardt. Diejenige Nummer, welche in ihrem Wohlklang und in ihrem Aufbau einen Zeit und Mängel überragenden Vorzug besitzt, ist das Quartett mit Chor: »Virgo virginum praeclara«.

Haydn ist nicht der einzige deutsche Komponist, welcher bei der Arbeit am Stabat mater unter italienischen Bann trat. Einer ganzen Reihe von Landsleuten, die nach ihm kamen, geschah es ähnlich, unter ihnen Schuster, P. von Winter — von ihm sind drei »Stabat« vorhanden —, Seyfried, Neukomm. Am auffälligsten ist diese Erscheinung bei Bernhard Klein. Frei vom fremden Einfluß, aber nicht bedeutend sind ein lateinisches und ein deutsches Stabat F. Schuberts. Unter den gebürtigen Italienern, welche die Sequenz weiter in Musik setzten, ist L. Bocherini zu erwähnen, dessen Komposition in England berühmt gewesen zu sein scheint*). Nach ihm sind N. Zingarelli, welchem 28 verschiedene Kompositionen des Textes zugeschrieben werden, und L. Baini, von welchem wir ein Stabat für dreistimmigen Männerchor (a capella) besitzen, zu notieren. Das nächste Stabat, welches zuerst wieder nach der Haydnschen Komposition die Schranken von Ländern und Nationen überwand, war wiederum italienischer Abkunft. Es ist das Stabat mater von G. Rossini (1832 erste, 1841 zweite Fassung), ein vielleicht durchaus fromm gemeintes, aber streckenweise vollständig frivol ausgefallenes Werk. Als glänzendes, teilweise geniales Denkmal einer Periode wunderlichen Verfalles religiöser Tonkunst in romanischen

Schuster. P. v. Winter. Seyfried. Neukomm. Klein. F. Schubert. L. Bocherini. N. Zingarelli. L. Baini, Stabat für Männerstimmen (a capella). G. Rossini, Stabat mater.

*) Der Hinweis auf Boccherini ist einem Aufsatz von C. B. Edgar entnommen, der ohne Ahnung von der Existenz dieses Führers unter dem Titel: Settings of the Stabat Mater (im Jahrgang 1901 der Sammelbände der J. M. G.) die Geschichte der Stabat-Kompositionen nochmals (auf $4^1/_2$ Seiten) zu skizzieren sucht.

Landen, bleibt es von dauerndem Interesse. Man könnte es in allen Musikschulen aufstellen als warnendes Beispiel dafür, wohin eine falsche Richtung zu führen vermag. Denn reihen wir dieses Werk geschichtlich ein, so ist es die letzte Spitze einer Gruppe, zu welcher auch Pergolese gehört. Freilich zwischen Pergoleses Stabat mater und dem von Rossini ist noch ein weiter Weg. Aber das Prinzip teilen die beiden Tonsetzer — das für die Vokalkomposition unselige Prinzip der schon oft zitierten neapolitanischen Schule: die Musik zur freien Herrin zu machen. Bei Rossini hat es zu einer vollständigen Auflösung von Sinn und Wesen des Wortes geführt, zu Verstößen gegen den Geist des Textes und zur Roheit und Stumpfheit der Form und Grammatik gegenüber. Aus einer Reihe der Nummern dieses Stabat kann man Tänze machen: andere kommen in der Wiedergabe der Stimmung nicht höher als bis zum Niveau der beliebten Preghieren in den Opern der Rossinischen Periode oder zu dem der chorischen Gespensterballaden. Diejenigen Nummern, welche man ungetrübter genießen, zum Teil bewundern kann, sind »Eja mater« (Chor mit Rezitativ), »Sancta mater« (Quartett), »Inflammatus« (Sopransolo mit Chor, in den Violinen das Begleitungsmotiv aus dem Agnus des »Cmoll-Requiems« von Cherubini), »Quando corpus« (Quartett, Hauptthema des ersten Abschnitts mit Haydn übereinstimmend) und das »Amen«. In Deutschland kann das Werk seit Jahrzehnten als praktisch überwunden angesehen werden. In anderen Ländern, auch in England, begegnen wir ihm noch auf den Programmen. Schon im Jahre 1843, zur Zeit, wo die Komposition ihren Triumphzug begann, hat unter anderen R. Wagner volle Schalen des Spottes über dieselbe ausgegossen.

Eine auf eine französische Paraphrase komponiertes Stabat mater von Gounod ist im Ausland unbekannt geblieben. Unter den Kompositionen des Stabat aus der neuesten Zeit ist zunächst das von F. Kiel bemerkenswert. Kiel folgt Pergolese, indem er nur Frauenstimmen verwendet (dreistimmigen Chor und Solo). In den

F. Kiel, Stabat mater.

Solis ist etwas zu viel an Ausdruck getan. Unter den Chorsätzen ragt der die Traurigkeit in strenge Formen gießende erste Vers »Stabat usw.« nnd der achte »Virgo viriginum« hervor. Letztere ist eine der trefflichsten Nummern in der ganzen Literatur des Stabat mater, ein inbrünstiger, aber echt weiblich gedachter, schöner Hymnus auf die Mutter Jesu. Auch Franz Lachner hat in seinem op. 168 das Stabat mater für zwei Frauenstimmen komponiert (mit Begleitung von Orgel und Streichorchester — ohne Violinen). Dieses Werk ist eine der stimmungsvollsten Kompositionen Lachners: in der Führung der Singstimmen musterhaft, in den Formen schlicht und knapp. Seine hervorragendsten Nummern sind die kanonischen Duette. Einige Jahre vorher hat Lachner die Sequenz in einer großen doppelchörigen Komposition (op. 164) ausgeführt. Die bedeutendste Stelle in dieser bildet die Behandlung der Worte »dum emisit spiritum«. Die neuere Zeit hat auch einige bedeutende Kompositionen des Stabat mater im a capella-Stile zu verzeichnen, welche zwar nicht in Umlauf gekommen, aber doch an einzelnen Orten mit Erfolg aufgeführt worden sind. Es sind die von E. F. Richter (sechsstimmig), Franz Wüllner (achtstimmig) und M. Zenger (zweichörig, Manuskript). Unter den neueren Bearbeitungen der Sequenz für Chor mit Orchester sind hervorzuheben die von Th. Gouvy, welche tüchtige Leistungen im mehrstimmigen Satze aufweist, und die von J. Rheinberger. Letztere, nur mit Streichorchester und Orgel, nimmt Rücksichten auf leichte Ausführbarkeit und bescheidet sich nach Rheinbergers Art auch im Ausdruck auf die kirchlichen Grenzen. In diesen engen Schranken doch gehaltvolle Tonbilder entworfen zu haben, ist ein bedeutendes Verdienst Rheinbergers. Besonders wirken die Abschnitte anmutigen Inhalts; unter ihnen in erster Linie das »Eja mater«. Eine durch Selbständigkeit der Auffassung und großen Stil bedeutende Komposition ist das Stabat mater von Anton Dvořak. Dieses Werk scheint einer großen Verbreitung sicher zu

F. Lachner, Stabat mater.

E. F. Richter, F. Wüllner, M. Zenger.

Th. Gouvy.

J. Rheinberger.

A. Dvořak, Stabat mater.

sein und hat bereits die Aufmerksamkeit nachhaltiger erregt. Namentlich auf englischen Programmen begegnet man ihm verhältnismäßig oft. Der tiefere und nachhaltige Eindruck dieses Werkes ruht in erster Linie auf dem ersten und letzten Satze. Dvořak hat den ersten Vers der Sequenz zu einem Tonbilde von so mächtiger Breite und von solchem Reichtum in der Gruppierung und Bewegung ausgeführt, wie es vor ihm noch kein Tonsetzer versucht hat. Die Dichtung erlaubt und verträgt diese Anlage, wenn man sie, wie Dvořak getan hat, vom romantisch-modernen Gesichtspunkte aus auffaßt. Seine Musik beginnt, als wollte die Fantasie zuerst den Nebel der Zeiten durchdringen, mit einem immer wieder nach einer Richtung zeigenden, rufenden und suchenden Oktavenmotiv. Dann setzt die chromatisch bewegte Klagemelodie des

Andante con moto.

Satzes erst leise, in mystischer Höhe und von anderen Stimmen noch verhüllt, ein. Sie verkörpert musikalisch die Schmerzensgestalt der Mutter Jesu und wird zum Träger eines bald rührenden, bald leidenschaftlich erschütternden Gemäldes der seelischen Leiden, welches der Komponist vom Eintritt des Chores ab meisterhaft, mit dramatischer Kraft und Lebendigkeit ausgeführt hat. Der zweite Teil der Eingangsnummer führt von der Leidensszene hinweg. Der Tonsetzer nimmt von dem Seufzen, dem Trauern, dem Klagen, von dem die Seele durchdringenden Schwert, von allen den trüben Bildern des Textes nur geringe Notiz und gibt eine Musik, welche dem lieblichen Wesen der Mutter des Heilands zu gelten scheint. Eine etwas freie aber durch den glücklichen Kontrast sehr schöne und wirkungsvolle Auffassung! Das kindlich kosende Thema dieser träumerischen Partie ist instrumental, und zwar folgendes:

Es verbindet sich bald mit einfach ausdrucksvollen Weisen zu den Worten »O quam tristis et acclinis«, in

deren Durchführung sich Solo- und Chorstimmen in steigerndem Wechsel ablösen. Der dritte Teil der Nummer ist im wesentlichen eine Wiederholung des ersten. Die zweite Nummer umfaßt ebenfalls wieder zwei Verse der Dichtung. Ausgeführt wird sie vom Soloquartett, welches für den dritten Vers »Quis est homo« ein schwermütiges Thema durchführt, dessen entscheidender Teil auf das kurze Motiv:

And. sost.
Quis est ho_mo

aufgebaut ist. Den zweiten Teil zu den Worten »Pro peccatis« trägt auf breiteren ruhigeren Rhythmen die Melodie:

Pro pec_ca_tis su_ae gen_tis etc.

von den Stimmen in Nachahmungen fortgeführt und an den Schlüssen der Abschnitte schmerzvoll moduliert. Sehr interessant ist die pathetische, rezitativartige Einleitung dieses zweiten oder Mittelteils. Der dritte, der Schlußteil, gibt mit Veränderungen eine Wiederholung des ersten. Ganz ergreifend in der Kürze ist die Behandlung der Worte »dum emisit usw.«. Die Singstimmen stammeln auf einem Ton. Die Instrumente malen mit Harmonie und Rhythmus den Vorgang. Die erste Hälfte des fünften Verses »Eja mater« hat die musikalische Basis eines Trauermarsches. Sein Hauptmotiv

And. con moto.
pp

liegt in den Bässen. Äußerst packend führt der Tonsetzer von diesem starren Grunde aus schnell wie hingerissen und gepackt in die Sprache des Herzens über. Diese gewaltige melodische Bewegung beschränkt sich vorwiegend auf die Bässe, an einzelnen Stellen ergreift sie aber auch mächtig die Oberstimmen. Der Mittelteil, ganz dem rührenden Gesang gewidmet, ist nur kurz. Die nächste, vierte Nummer der Komposition umfaßt die zweite Hälfte des fünften und die erste des sechsten Verses. Wie diese formelle Anordnung von dem Gewohnten abweicht, so hat Dvořak ersichtlich auch in dem Charakter der Musik eine eigene Auffassung erstrebt. Seine Behandlung der Worte »fac ut ardeat«, welche dem Solobaß übertragen sind, bildet in ihrer düsteren, angstvoll unruhigen Weise geradezu einen Protest gegen die weiche Musik, mit

welcher die Italiener diese Bitte wiederzugeben pflegen. Verstöße gegen die lateinische Prosodie, wie sie am Anfang des Baßsolo vorkommen, tut man gut zu übersehen. Sie begegnen uns auch noch an anderen Stellen dieses Stabat. Auch die Franzosen pflegen sich bekanntlich in ihren Kompositionen lateinischer Texte um die natürliche Länge und Kürze der Silben nicht zu bekümmern. Eine Stelle von hervorragender Schönheit ist der Einsatz des Frauenchors, welcher die Worte »Sancta mater« kirchlich liedartig durchführt. Schon der Wechsel der Tonart allein aus Moll und Dur wirkt hier freundlich. Die fünfte Nummer, welcher die zweite Hälfte des sechsten Verses als Text zugewiesen ist, scheint an diesen freudigen Augenblick anzuknüpfen. Sie ist ein liebliches Chorpastorale im $^6/_8$-Takt. Nur der Begriff der »poenae« wirft einige Schatten hinein. Die Stimmen heben das Wort wiederholt in harten Akzenten heraus und führen in der erregten Stimmung dieser Episoden den Text in einem eigenen Mittelsatz aus. Ganz ähnlich hat Dvořak in dem folgenden Satze (Tenorsolo mit Chor), welchem der siebente Vers: »Fac me vere tecum flere« zu Grunde liegt, die Worte »in planctu desidero« zum Anlaß eines dramatischen Allarms benutzt. Der Hauptsatz dieser Nummer nähert sich mit seiner einfachen, liebenswürdigen Melodie ganz dem Typus des modernen katholischen Kirchenliedes. Auch der nächste Chor »Virgo virginum« knüpft künstlerisch verzierend und bildend an Reminiszenzen aus dem Stile an, in welchem das Stabat in der Praxis der Kirchenchöre erscheint. Der bedeutendste unter den noch übrigen Sätzen der Komposition ist der zehnte, der Schlußsatz Seine Themen greifen vorwiegend auf den ersten Satz zurück. Es ist aber manches poetisch für den neuen Text gewendet und zugefügt. Schön berührt namentlich die sanfte träumerische Weise, in welcher der Gedanke an den Tod (»Quando corpus morietur«) vorgeführt wird. Der letzte Teil mit dem »Amen« ist kunstvoll im doppelten Kontrapunkt gearbeitet und unterstützt den Ausdruck der aufs Paradies

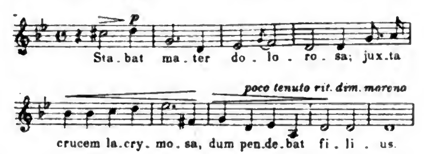
gerichteten Stimmung durch bedeutende Wirkungen im Klang.

G. Verdi.

24 Jahre nach dem Requiem trat auch G. Verdi mit einem großen Stabat mater hervor. Es ist das zweite Stück in den berühmten »Quattro pezzi sacri«, die für die Reformbestrebungen in der italienischen Kirchenmusik die Bedeutung eines Leuchtturms haben. Verdi, der geistig bedeutendste Tonmeister, den Italien im 19. Jahrhunderts gehabt hat, bekennt sich in ihnen ohne jeden Abzug zu den alten strengen Forderungen des kirchlichen Musikstils. Er geht soweit in der Unterwerfung unter den Text, daß er ganz auf Wiederholung von Worten oder kleinen Sätzen verzichtet. Zweitens sucht er ähnlich wie F. Liszt zu beweisen, daß die Grundgesetze des kirchlichen Stils sich aufs trefflichste mit den modernen Mitteln vertragen. Sie könnten für ein neues Tridentiner ,Konzil geschrieben sein. Trotz aller kunstgeschichtlichen Beziehungen und Absichten sind aber diese geistlichen Stücke nicht Studien-, sondern vollendete Kunstwerke. Ihre Schönheit vermag tief zu ergreifen; jedoch äußert sie sich nicht in den bequemsten und jedermann vertrauten Formen. Namentlich in dem Stabat mater und in dem Te Deum ist von einem eigentlichen musikalischen Aufbau kaum die Rede. Ihre Teile und Abschnitte sind lose aneinandergereiht, ohne jedes Gefüge; auf wiederkehrende Hauptthemen und andere Mittel der Ordnung und Überstich ist fast ganz verzichtet. Die Zusammensetzung des Ganzen, die Komposition im wörtlichen Sinne, erinnert hier an die frühesten Zeiten des begleiteten Sologesangs. Die äußeren Zeichen der Einheit fehlen; nur innerlich macht sie sich fühlbar durch den Anteil der einzelnen Sätze an der durchgehenden Grundstimmung. Den ersten Monodisten, den Vorgängern und Genossen des Monteverdi gleicht Verdi aber auch in der Hingabe und Energie, mit der er den Gehalt des Wortes zu fassen und auszudrücken sucht.

Beim Stabat mater wechselt die Gesangpartie zwischen Chor und Solostimmen, das Orchester tritt hinzu.

Verdi hat den Text als Kantate, jedoch ohne Tempowechsel und ohne Rezitative komponiert. Die Gliederung des Ganzen folgt den Versen und zerfällt, wie das schon seit Josquin de Près üblich, in zwei Hälften: die erstere der Beschreibung gewidmete, erregter, die zweite (von »Eja mater, fons amoris« ab) weicher und ruhiger im Gebetston. Das Ende wirft einen flüchtigen Blick auf den Anfang: die Instrumente schließen nach dem Amen mit den ersten fünf Noten des ausdrucksvollen Themas, mit dem die Singstimmen beginnen:



Das ist alles was Verdi getan hat, den einheitlichen Charakter seiner Kantate formell zu sichern. Innerhalb der einzelnen Verse dagegen entwickelt Verdi die Tonbilder in der Regel aus einem kürzeren Motiv oder Thema; nach moderner Art liegt ein beträchtlicher Teil dieser Hauptstützen der Darstellung in den Instrumenten. Sie bringen die Überschrift des Ganzen, vier Takte lauter, leerer Klage auf zwei Tönen: die eine ganze Ouvertüre in sich schließen. Sie enthüllen die seufzende Seele (animam gementem) der Mater dolorosa mit einer Kette von Klagelauten, aus dem Motiv: gewunden. Das wachsende Herzeleid drückt (bei quae moerebat et dolebat) die längere Figur: bis in eine beängstigende Höhe ansteigend aus, und als der Text von der Marter des Herrn berichtet (»Pro

peccatis suae gentis vidit Jesum in tormentis«), kommt mit dem Motiv: im Orchester eine leidenschaftliche Unruhe, durch Trompetenklang und verminderte Septakkorde bis zur Wildheit gesteigert. Das ist die Stelle in der Kantate, wo Verdi seinem dramatischen Geist die vollste Freiheit gelassen hat. Nach den Worten »flagellis subditum« wird es plötzlich still, nur ein Hornton klingt noch fort; dann berichtet der Chor kleinlaut und stockend: vidit suum dulcem Natum usw. Einfacher und gewaltiger, naturgetreuer kann der Augenblick, wo der Maria das Herz bricht, nicht geschildert werden, als durch diese Stelle. Während den Instrumenten in dieser ersten Hälfte des Stabat im Allgemeinen die Situation übertragen ist, haben die Chorstimmen die Empfindungen auszusprechen, die durch die berichteten Vorgänge hervorgerufen werden. Zum größeren Teil tun sie das deklamierend mit dem musikalischen Schwerpunkt in den Harmonien, innerer Bewegung und inneren Druckes voll zum häufigen Halten gezwungen. Zum geringeren Teil nur fassen sie das Gefühl in die Form melodisch geregelten Gesangs. In längerem Zug ergießt er sich erst bei dem Verse:

Qui est ho- mo, qui non fle- ret usw

Das ist das erste Thema, das im Chor breiter entwickelt wird. Auf seinen Anfangsnoten ruht auch das Nachspiel, mit dem das Orchester die erste Hälfte der Kantate beendet.

Ihre zweite Hälfte setzt, von der ersten schon in der Tonart, sehr scharf unterschieden: H dur auf B dur ein. Das Soloquartett stimmt (ohne Begleitung) einen andächtigen Gebetshymnus an, mild ergeben und im Ton einer Rührung, die den Tränenweg gegangen ist. Aber schon beim Einsatz von Chor und Orchester (Sancta Mater istud agas usw.) zieht in die Musik eine Aufregung ein, in der die Erinnerung an das Leiden des Heilands und seiner Mutter wieder lebendig aufwacht. Bei den

Worten: crucifixi fige plagas kehrt das Martermotiv aus der ersten Hälfte im Orchester leibhaftig wieder. Daß die Erregung der Seele auch durch das Gebet nicht überwunden wird, das ists was Verdis Auffassung des Stabat mater von allen neueren Kompositionen der Sequenz scharf unterscheidet. In diesem Sinne hat er den alten Kirchentext dramatisch behandelt. Am deutlichsten zeigt das der Vers: »Fac me cruce inebriari usw.«. Bei den Worten: »flammis ne urar succensus« und »in die judicii« entfesselt er alle Schauer eines Dies irae. Nicht bloß das Orchester bäumt sich in Schrecken, auch der Chor wird vom Fieber ergriffen, stürzt aus dem ppp ins ff, aus der Tiefe plötzlich in die Höhe. Die Trompete bläst Alarm und als die Musik (bei Christe cum sit hinc exire usw.) äußerlich wieder ruhig geworden, zittert doch der Tonkörper immer noch eine Weile innerlich fort. Jene dramatische Auffassung äußert sich schwächer, aber eigentlich ohne Unterbrechung durch fast alle Abschnitte der zweiten Hälfte in den kurzen Zwischenspielen, mit denen das Orchester die Abschlüsse der so eigen nachdenklich harmonisierten Hauptmelodie:



die von den Worten: »Tui nati vulnerati usw.« ab den Gesang immer wieder trägt, markiert, in den rhythmisch bewegten Figuren, mit denen es begleitet. Das Ende wirkt, auch mit ähnlichen Mitteln wie in der ersten Hälfte, wieder durch den Gegensatz. Mit dem Vers »Quando corpus morietur« tritt erhabene Ruhe ein. Das letze Bild des Textes erscheint in Farben, die mit denen Palestrinas an derselben Stelle identisch sind: der Himmel scheint sich auf das Wort: Paradisi gloria dem Komponisten weit aufzutun. Nach diesem Blick nur noch ein seliges Träumen in dämmernden Harmonien!

Das »Te deum«, der sogenannte Ambrosianische Lobgesang, ist die offizielle Festhymne, mit welcher die Kirche Gott dem Vater und Gott dem Sohne ihren Dank für außerordentliche Gnadenakte darzubringen pflegt. Seit dem vierten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung bis heute wird das Te deum bei hohen Feiertagen der Kirche und dann angestimmt, wenn außerordentliche freudige Ereignisse im staatlichen Leben einen kirchlichen Ausdruck heischen. Das Te deum ist eins der festesten Bänder, welches die Kirche mit dem allgemeinen Volksleben, ohne Rücksicht auf Parteien und Konfessionen, verknüpft, unter den Hymnen eine der fantasievollsten und schwunghaftesten Dichtungen. Sie bringt der Tonkunst schöne und dankbare Aufgaben entgegen wie kaum eine zweite. Welcher Künstlergeist würde nicht entflammt, wenn er in den einzelnen Versen die Chöre der Engel, der Cherubin und Seraphim, die Chöre der Propheten, der Apostel nach einander herschreiten sieht, vor dem Thron des Vaters und des Sohnes Jubel, Dank und Bitte vorzusingen! Wie greifbar stehen diese Bilder vor der Fantasie und wie natürlich setzen sie die musikalischen Mittel in Bewegung! Nach den neueren Forschungen stammt der Hymnus aus antiker Quelle. Ambrosius fand ihn in der musikalischen Form vor, welche im wesentlichen noch der Fassung der neuesten Liturgien zu Grunde liegt: als Wechselgesang. Aber wahrscheinlich hat der Bischof von Mailand an der lateinischen Übersetzung des Lobgesanges und an seiner Einführung in die abendländische Kirche persönlichen Anteil gehabt. Die Melodien, in welche er zu jener Zeit gekleidet war, kennen wir nur in Gregorianischer Umprägung. Die Kirche hat sich mit ihnen lange allein begnügt. In der Zeit, wo die kunstvolle Zurichtung der Meßgesänge bereits in hoher Blüte stand, sang man das Te deum vorwiegend einstimmig weiter. Die Zahl bedeutender Chorwerke auf Grund des Ambrosianischen Lobgesanges, welche aus der großen Vokalperiode bekannt sind, ist verhältnismäßig gering, und nur sehr wenige sind davon neu und in

Partitur gedruckt. Unter ihnen nimmt nach Alter, Größe der Anlage und innerem Wert das achtstimmige Te deum von Jacob Vaet, welches Commer in der »Collectio operum musicorum batavorum« mitteilt, die erste Stelle ein. Nach ihm wäre das von Maldeghem mitgeteilte, sehr kompakte Te deum J. de Kerles darnach das wieder von Commer (in seiner »Musica sacra«) des Orlando di Lasso anzuführen Weiter sind in den Sammelwerken von Proske, Lück, Alfieri, Eslava Kompositionen von beiden Anerios, C. Festa, Gallus, Orti zu nennen. Deutsche Kompositionen in verschiedenen deutschen Übersetzungen *) von Haßler, Prätorius, Schein u. a. teilen Teschner, Tucher und Becker mit. Sie sind durchschnittlich kurz ohne Ausführung der einzelnen Versbilder. Der bekannte Satz des Calvisius, der in neuere Kantionale aufgenommen worden ist, kann für sie als Muster gelten. Von größeren im 17. Jahrhundert berühmten deutschen Te deums würden sich das sechzehnstimmige von H. Prätorius und das sechsstimmige von C. Demantius zum Neudruck empfehlen. Am zahlreichsten haben wir neue Partiturdrucke von Te deums englischer Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts. Von Byrd und Gibbons ab sind die namhaften Tonsetzer Englands einer nach dem andern in Novellos patriotisch praktischer Sammlung: »Services, Anthems usw.« in erster Linie mit Kompositionen des Ambrosianischen Lobgesanges vertreten. Diese englischen Te deums pflegen an der Spitze einer Reihe von Meßsätzen zu stehen. Henry Purcells achtstimmige Komposition ist davon die bedeutendste und wurde die gefeiertste. Vom Jahre 1694 ab führte man es wenigstens in London an jedem Cäcilientag auf und noch heute lebt es in der Praxis der englischen Kirchenchöre. Kein Weihnachten ohne Purcells Te deum wenigstens in einer der Kirchen der Hauptstadt!

J. Vaet. J. de Kerle. O. di Lasso. Anerios, C. Festa, Gallus, Orti. Haßler, Prätorius, Schein. Calvisius. H. Prätorius, C. Demantius. Byrd, Gibbons. H. Purcell, Te deum.

*) Vgl. W. Bäumker: Das deutsche Te deum (in Haberls K.-M. Jahrb. f. 1900).

Te Deums von Lully, Fux, Caldara, Durante, Leo.

Unter den großen Tonsetzern der nächsten Zeit, deren Te deums besonders angesehen waren und Verbreitung fanden, sind zu nennen Lully, Fux, Caldara, Durante, Leo. Die von Fux und Durante sind im a capella-Stile und in einem Zuge fugierend durchgeführt. Das von Caldara hat Orgelbegleitung. Zu denen von Lully und Leo begleitet das Orchester. Sie stehen in Ddur wie die Mehrzahl der weiteren Te deums der Instrumentalperiode. Denn Ddur war die Leibtonart der alten Trompeten, welche fortan beim Ambrosianischen Lobgesang im Chor der Instrumente eine Hauptstimme erhielten. Derjenige Tonsetzer, welcher in dieser Periode das Te deum am herrlichsten zu singen verstand, war unser G. F. Händel. Er nahm von diesem Felde, auf welchem er bis zur Gegenwart als der Erste hervorragt, zuerst im Jahre 1713 Besitz und zwar mit dem sogenannten Utrechter Te deum. Dieses Werk hat für die Lebensgeschichte Händels vorübergehend unangenehme Bedeutung gehabt. Händels damaliger Brotherr, der Kurfürst von Hannover, gegen dessen Interesse die Beschlüsse des Utrechter Kongresses gingen, nahm es seinem Kapellmeister übel. Die Ungnade des nachmaligen Königs Georg I. war die Folge dieser Komposition; erst die »Wassermusik« im Jahre 1715 brachte das Verhältnis wieder ins gleiche. Händel hat, wie Chrysander aus dem Vergleiche der beiden Werke nachweist, bei der Komposition dieses Te deums das eben angeführte von Purcell absichtlich zum Modell genommen und ist ihm in der Anlage und Auffassung einzelner Textabschnitte genau gefolgt. Größer als die Verwandtschaft ist aber der Unterschied, und namentlich ein Punkt unterscheidet Händel in dieser und in allen folgenden Vokalkompositionen mit Begleitung immer stärker von diesem und von anderen Vorgängern, — wir dürfen sagen, auch von Zeitgenossen und Nachfolgern: das ist der Glanz und der Ideenreichtum in seinem Orchester. Steht das Utrechter Te deum in dieser Beziehung auch noch nicht durchaus auf der höchsten Stufe, so entfaltet

G. F. Händel, Utrechter Te deum.

es doch in der Mehrzahl seiner Sätze diesen Vorzug der Händelschen Kunst deutlich genug. Er kommt in der Wahl der Instrumentalfarben zum Ausdruck, in der Wahl der begleitenden Motive und in der Anlage der Vor- und Nachspiele. Meisterhaft weiß Händel den geistigen Strahl eines dichterischen Gedankens zu gleicher Zeit nach zwei Seiten hin leuchten zu lassen durch ein scheinbar ganz einfaches Mittel: Er teilt die Vokalpartie und die Instrumentalpartie in die Aufgabe. So sehen wir im ersten Satze des Utrechter Te deums mit dem schmetternden und rauschenden Ausdruck des Jubels auf Grund des Motivs:

Allegro.

das Orchester betraut, während der Chor zunächst das Lob des Herrn nur in feierlich gemessenem Satze vorträgt, aus welchem lange Töne einzelner Stimmen zuweilen wie der Ruf des begeisterten Herolds heraustreten. Erst später stimmt er auf eine Weile in die fröhliche Weise der Instrumente mit ein. Schön ist besonders das mehr und mehr verklingende selbständige Nachspiel des Orchesters. Es gleicht in der Idee ganz dem zu dem Engelchor im Messias: »Ehre sei Gott«. Nach demselben Prinzip: mit gegensätzlichen Mitteln nach dem gleichen Ziele zu steuern, ist auch die Doppelfuge: Te aeternum patrem (»All the earth doth worship thee«) entworfen. Das eine Thema spricht, das andere jubiliert. Als dann die Instrumente in die Achtelgänge des letzteren einfallen, richtet sich der Chor zu gewaltiger Entschiedenheit auf und deklamiert, in Pausen absetzend, mächtig bedeutungsvoll ein dreimaliges »te« (»thee«). Von dieser Doppelfuge ab, die auch nicht umfangreich ist, läuft das Utrechter Te deum auf eine lange Strecke in lauter kurzen Sätzchen weiter. Entschiedener als andere Komponisten dieser Hymne hat in ihnen Händel sich dem Dichter angeschlossen. Es dünkte ihm eine besondere und herrliche Aufgabe, die Gestalten, welche zum Lobgesange antreten, klar musikalisch zu personifizieren. So kommt der Chor der Engel im Duett zweier Altstimmen, in welches Tenor und Baß im Einklange wie eifrig staunend

hineinrufen und begleitet von jenem bekannten Rhythmus des Streichorchesters, welchen Händel so oft zum Hintergrund pathetischer Situationen verwendet. Die Cherubin und Seraphim werden durch zwei Solosoprane angekündigt. Das Sanctus singt ein fünfstimmiger Chor in einem einfach ergreifenden, kirchlich und voll klingenden Satz. So ziehen, jeder von einem eignen Lichte beschienen, weiter noch die Chöre der Propheten, der Apostel und der Märtyrer vorüber. Die Gestalt der heiligen Kirche vereint wieder alle singenden Kräfte, und in einem ausdrucksvollen Adagio verbeugen sie sich gegen die hier zuerst in den Gesichtskreis des Dichters tretende Dreieinigkeit von Vater, Sohn und heiligen Geist. In dem Chor »tu rex gloriae« (»Thou art the King of Glory«) bilden die zwei Takte Adagio auf das Wort »Christe« (»O Christ«) einen eindringlichen Höhepunkt. Der nächste Satz beginnt ernst mit der Betrachtung über die Menschwerdung Christi: »When thou tookest upon thee« (»Tu ad liberandum usw.«). Beim Eintritt der Worte »thou didst open« (»tu aperuisti«) schlägt im hellen Gegensatz Moll nach Dur um, Adagio wird Allegro, die Soli löst das Tutti ab. Das alte venetianische Stilmotiv des Tempowechsels ist hier mit besonderem Glück verwendet und bestimmt den Eindruck der Stelle. Sucht man nach verwandten Wirkungen, so liegt der Vergleich mit dem »Et resurrexit« der großen Messe S. Bachs und anderer Hochämter aus der Instrumentalperiode am nächsten. Kam dieser Einfall wie ein zündender Funke, so bildet die anschließende Fuge »thou sittest at the righ hand« (»tu ad dexteram dei patris«) das entfachte große Feuer. Unter den knappen Sätzen dieses Te deums bildet sie einen der imposantesten. In der folgenden Nummer »We believe that thou shall come« (»Iudex crederis«) ist der Eintritt des vollen Chors, der ernst und in ganz einfachen Wendungen zu beten beginnt, mächtig ergreifend. Den festlich volkstümlichen Charakter des Utrechter Te deums bringt der Satz: »Day by day« (»Per singulos dies«) besonders

treffend zum Ausdruck. Händel hat den sechsstimmigen Chor in zwei Gruppen geteilt, welche die munteren Motive der Themen in unaufhörlichem Wechsel nach allen Richtungen des Tongebietes tragen. Im Orchester sind die Händelschen Originaltrompeten sehr wichtig. Mit den Holzbläsern konzertierend, sich ablösend und vereinend, vervollständigen sie das bunt und kräftig bewegte Festbild, welches der Satz enthält, mit den Reizen allgemein verständlicher künstlerischer Spiele. Der Satz »Youch safe o Lord« (»Dignare domine«) hat durch das Festhalten an dem Motiv: Adagio. einen eigentümlich besorgten Zug. Er bleibt auch noch in dem Schlußabschnitt, wo der eintretende Chor in neuen musikalischen Weisen der Hoffnung auf Gottes Gnade Ausdruck geben soll. Dem Schlußchor »O Lord in thee have J trusted« (»In te domine«) hat Händel das altliturgische Motiv: Allegro. — es kommt bei ihm häufig vor — als Motto vorangestellt. In der Verwendung der fröhlichen kurzen Gegenthemen, welche es bald umschwärmen, in der kühnen Mischung kirchlich feierlicher und kräftig ungebundener populärer Elemente spricht schon der Schöpfer des Lobgesangs im Israel, des »Hallelujah« im Messias. Das Utrechter Te deum war eines der frühesten Werke Händels, welche sich in Deutschland verbreiteten. J. A. Hiller brachte es im Jahre 1779 im Konzert spirituel zu Leipzig zur Aufführung und veröffentlichte es bald darauf in einer Partiturausgabe. In ihr ist der englische Text durch den lateinischen ersetzt. Aus den Änderungen, welche Hiller in der Instrumentierung vornahm, ersieht man mit Interesse, daß wenigstens in dem Gesichtskreis, welchen Hiller übersah, die Kunst des Klarinblasens bereits erloschen war; denn der Herausgeber änderte die Händelschen Trompeten durchweg und nahm damit dem Werke einen Teil seiner bezeichnendsten Effekte. Heute kann das Prinzip nur sein, auf das Original zurückzugehen und zwar nicht bloß diesem Te deum gegenüber, sondern bei allen Werken

Händels und seiner Zeitgenossen. Wollen wir den Geist der alten Kunst, so können wir ihre Mittel nicht entbehren. Es ist ein besonderes Verdienst der Berliner Hochschule und der Joachimschen Bachaufführungen, diesem Grundsatz in neuerer Zeit konsequent Geltung verschafft zu haben.

Was den künstlerischen Charakter von Händels Utrechter Te deum betrifft, so besteht seine Eigentümlichkeit darin, daß es die Motive des Gedichts im Anschluß an die Vorlagen der englischen Tonkunst in einer Knappheit ausführt, welcher dem Geiste der musikalischen Grundgedanken nicht gerecht wird. Diese Sätze gleichen vorläufigen Skizzen, und als solche scheint sie Händel selbst betrachtet zu haben. In den weiteren drei Te deums (Bdur, Adur, Ddur), welche er in den Jahren 1718—1720 in Canons schrieb, kommt er auf ganze Sätze und auf einzelne Ideen seines Utrechter Te deums fortwährend erweiternd und umgestaltend zurück.

G. F. Händel, Te deum in B.

Das erste in Bdur ist unter diesen das vollkommenste. In der Anlage und dem Umfang der Sätze steht es über jedem Vergleich mit dem Utrechter. Es enthält einen einzigen reinen Solosatz: »When thou tookest upon thee« (»Als Du auf dich genommen«), eine sanfte Arie, welche Händel später für das Dettinger Te deum benutzte. Alle übrigen Nummern sind Chöre von merkwürdiger Besetzung: einfacher Sopran, drei Tenöre und Baß. Zum Teil ziehen sich Soli in diese Chorsätze hinein. Wenn man irgendwo die Freiheit und Unbefangenheit von Erfindung und Haltung bewundern kann, so in diesem Bdur-Te deum. Weltfröhliche und andächtig erhabene Gedanken treten nahe aneinander, Volksfest und Gottesdienst scheinen vermischt — und doch: ein Ganzes, welches hoch über der Sphäre des Gewöhnlichen steht. Nirgends spricht die Kraft Händels stärker als aus dieser Ungezwungenheit. Leider ist das Werk bisher ziemlich unbenutzt geblieben. An Reichtum und Glanz der Instrumentation wird es von dem weltbekannten Dettinger Te deum übertroffen, an innerem Tonleben wohl kaum.

G. F. Händel, Dettinger Te deum.

Das Dettinger Te deum schrieb Händel in seiner Stellung als Hofkomponist zur Feier des Sieges bei Dettingen, an welchem dem König von England, Georg II., persönliche Verdienste zugeschrieben wurden. Alle Te deums Händels stammen aus Perioden, in welchen auch das äußere Leben des Komponisten unter glücklichen Sternen stand. Die Zeit, in der das Dettinger Te deum entstand, war unter diesen sonnigen Abschnitten in Händels Leben einer der erquickendsten, die Zeit der Ruhe nach rauhen Stürmen, die Zeit, wo Händel sich der eigenen Meistertaten, der Vollendung von Israel, Messias, Samson und Judas Maccabäus freuen durfte. Die persönliche Stimmung des Meisters mag wohl den großen und auch flotten Zug, der durch das Dettinger Te deum geht, mit begünstigt haben. In einzelnen Partien des Werkes ist die Aufgabe, den Jubel und die fromme Dankbarkeit eines ganzen Volkes zum Ausdruck zu bringen, mit einer Kraft und Anschaulichkeit gelöst, welche ohne Vergleich und einzig kolossal dasteht. In vorderster Linie steht unter diesen Partien der Eingang des ersten Satzes. Wir wissen von Te deums, in welchen die Komponisten (Sarti, Neukomm) Kanonen und Glocken zur Mithilfe riefen, von anderen (Paisiello), in welchen Märsche für Massencorps von Militärmusikern eingelegt waren. Händel hat hier erschütternde Wirkungen, ohne Theatercoup und ohne den Stil der höheren Kunst zu durchbrechen, erreicht. Trompeten und Pauken — bei der ersten Londoner Händelfeier im Jahre 1784 waren die ersteren zu vierzehn besetzt — mit den Holzbläsern und mit den Violinen abwechselnd und zusammentretend, geben ein glänzendes, ein berauschendes Bild vom Jubel eines begeisterten Volkes — nebenbei in den Motiven mit der Einleitung zu Bachs Weihnachtsoratorium ziemlich übereinstimmend. — Da rauschen breite Töne im Chore auf und mit einem Hauch ist das laute Treiben der naiven profanen Freude in die höhere Strömung religiöser, weihevoller Andacht eingeleitet. Kein späterer Musiker hat den zwingenden Eindruck dieser Stelle

überboten. Unter denen, welche ihm nahe zu kommen gestrebt haben, ist Brahms mit der Einleitung seines Triumphliedes zu nennen. Vieles im Dettinger Te deum erinnert uns an andere Werke Händels: Der erste Dreivierteltakt — zu den Worten: »All the earth« (Alle Welt usw.«) — an eine Arie des Israel, eine ganze Periodengruppe in »To the Cherubin« (»Stimmt an Cherubin usw.«) ist gleichlautend mit einer im »Hallelujah« des Messias. Händel fragte nicht nach der Originalität der einzelnen Ideen, sondern nach ihrer Zweckmäßigkeit. In diesem Sinne hat er für dieses Dettinger Te deum auch die Arbeit eines anderen Komponisten, das Te deum des F. A. Urio mit benutzt. Ein besonderes Kennzeichen, welches aber das Dettinger Te deum von den anderen Kompositionen des Ambrosianischen Lobgesanges aus Händels eigner Feder noch mit unterscheidet, liegt darin, daß dem jubelnden Ton ein ernst sinnender, gefaßter, ehrfurchtsvoller die Wage hält. Seinen Ausdruck findet er in feierlichen Episoden einzelner Stimmen, in liturgischen Zitaten, namentlich aber in dem ruhig fromm ausklingenden Schlußsatze und in der diesem vorhergehenden herrlichen Baßarie »Vouch safe o Lord« (»Bewahre uns Herr«, im lateinischen Text »Dignare«), einem Meisterstück des Händelschen Ariosostils.

Nach Händel waren es unter den namhaften Tonsetzern, welche mit Kompositionen des Ambrosianischen Hymnus vertreten sind, namentlich Graun und Hasse, deren Arbeiten weiter verbreitet waren. Auch ein Te deum N. Jomellis, »das römische« genannt, wird mit Auszeichnung erwähnt, scheint aber nur selten aufgeführt zu sein. Von Graun existieren zwei. Das zweite (in D dur), welches nach dem Tode des Komponisten in der Schloßkapelle zu Charlottenburg im Jahre 1763 zur Feier des Hubertusburger Friedens aufgeführt wurde, hat sich bis in die dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Choraufführungen behauptet. Die Chorstimmen, die konzertierenden Hörner und Flöten und die übrigen

N. Jomellis.

C. H. Graun, Zwei Te deums.

Orchesterinstrumente überdecken die vorwiegend weichen Grundgedanken dieser Komposition mit einer Fülle liebenswürdigen Schmuckwerks. A. Hasse werden fünf Te deums zugeschrieben. Das eine in D dur, aus der mittleren Periode des Tonsetzers stammend, — noch im Jahre 1846 bei Peters mit deutschem Text von G. W. Fink neu gedruckt — erlangte eine außerordentliche Berühmtheit. In Dresden war es das ständige Feststück, die Kantoren in den Provinzen strebten nach ihm als der denkbar höchsten Zierde ihrer Feiertagsmusiken. In der Kirche hat es bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts seinen Platz behauptet. Wenn es aus dem Konzert schon früher verschwunden ist, so liegt das an der etwas zu alltäglichen Fröhlichkeit, mit welcher in dem Eingangssatz (»Te deum laudamus«) und in dem fugierten Schlußsatz (»In te domine speravi«) der Chor sich mit Lob, Dank und Bekenntnis zu Gott dem Herrn wendet. In den übrigen Partien geht der Ton glänzender Lebendigkeit, welcher die Messen Hasses verleidet, nicht über das beim Te deum zulässige Maß. Bei diesem Stücke hat die Kirche fast immer der profanen Tonkunst erlaubt, mit einzustimmen. In dem Hasseschen Te deum macht letztere von diesem Rechte mit der flotten Orchesterphrase

Allegro assai.

Gebrauch, welche in der Form von Zwischenspielen und Begleitungsmotiven die ganze Komposition durchzieht. Sie klingt in die vorwiegend einfachen, oft sehr eigentümlich gruppierten und mächtig ergreifenden Sätze des Sängerchors hinein, so wie der Lärm der jubelnden Menge draußen vom Platze her ins Innere der Kirchenhallen schallt. Das ganze Te deum erhält durch die Durchführung dieses leitenden Motivs den Charakter einer einzigen großen Szene, seine Form einen Reiz, welcher Hasses geistiges Eigentum allein war. Die Mitte dieses Te deums wird von einer maßvollen und passenden Arie über die Worte »Salvum fac populum tuum« gebildet.

A. Hasse, Te deum.

Aus der großen Menge hausbackener Gelegenheitskompositionen, welche in dem letzten Drittel des

Brixi, Campioni, Ciampi, Gazzaniga. 18. Jahrhunderts von bekannten Tonsetzern wie Brixi, Campioni, Ciampi, Gazzaniga über das »Te deum« geschrieben wurden, erhebt sich das kleine »Te deum« W. A. Mozart, Te deum. Mozarts vom Jahre 1770. Es entstand auf Bestellung der Kaiserin Maria Theresia. Merkwürdigerweise hat die Begleitung keine Blasinstrumente. Den Höhepunkt des Werks bildet die Doppelfuge über »In te domine speravi«. Ein interessantes Te deum jener Periode ist auch das von Ferradini. Ferradini. Es besteht, wie die alten englischen, aus einer Menge kleiner Sätze. Alle diese einzelnen Bilder sind aber mit ausgezeichneter Sorgfalt ausgeführt. Als ein Te deum, welches sich auf den Programmen des letzten Jahrzehntes des 18. Jahrhunderts häufiger findet, ist das E. Weinlig. von Ehregott Weinlig zu nennen. Die durch Kunstwert und Verbreitung bedeutendste Komposition der J. Haydn, Te deum. Periode ist das zweite Te deum J. Haydns (vom Jahre 1800), welches mit dem — auch vielen andern Kompositionen der Hymne untergelegten — deutschen Texte von Clodius: »Sieh die Völker auf den Knieen« noch heute bei Kirchenaufführungen viel benutzt wird. In der Behandlung einzelner Textstellen (»Sanctus« z. B.) stimmt es mit dem Hasseschen Te deum überein, nimmt aber den Fest-ton im ganzen um einige Grade feierlicher. Durch die Einfügung hochernster, pathetischer Episoden (»Te ergo quaesumus«, »sine peccato« und »non confundar in aeternum«) ist ihm ein Zug von Schönheit gegeben, welcher es dem Dettinger Te deum Händels geistig nahe bringt.

Von den vielen Kompositionen des Te deum, zu welchen die Kriegsperiode Napoleons I. Veranlassung gab, ist keins zu bleibender Bedeutung gelangt. Als solche, welche wenigstens in der Zeit ihrer Entstehung und in den nächsten Jahren einen größeren Erfolg ernteten, sind J. v. Seyfried. das erste von J. v. Seyfried (C dur) zum Einzug des Kaisers von Österreich im Jahre 1811 komponierte, das G. Weber, F. Himmel. von G. Weber und das von F. Himmel zu erwähnen. Das letztere ist vielleicht die ausführlichste Komposition der Ambrosianischen Hymne. Auch die drei Te deums von dem bis zur Mitte dieses Jahrhunderts als Kirchen-

musiker noch sehr geschätzten Aug. Bergt, welche in in diese Zeit fallen, genossen ein allgemeines Ansehen. Wie die andern Werke dieses Tonsetzers, zeigen auch sie in den Themen und ihrer Ausführung Mozartschen Einfluß; aber in ihrer Anlage herrscht eine erfreuliche Ursprünglichkeit, Einfachheit und Größe des Stils. Namentlich das dritte (op. 19) wirkt mit der Gegenüberstellung rezitativartiger Solosätze und Chorstellen sehr glücklich. Mit den Bergtschen Kompositionen des Lobgesangs konkurrierten die von J. C. Schicht, der das Te deum dreimal komponierte, einmal nach dem Text von Klopstock. Gedruckt sind nur ein lateinisches vom Jahre 1821, welches sich an die Händelsche kurzsätzige Form anschließt und neben wirklich erhabenen Stellen auch einige schwächliche in Naumanns Weise enthält, und das Te deum (nach der Parodie Witschels vom Jahre 1822. Dieses (dem Universitätssängerverein zu St. Pauli gewidmet) gehört mit den Te deums von F. A. Häser und B. Klein zu den bedeutenderen Kompositionen für Männerchor, welche wir aus jener Periode besitzen. Nach Bergt und Schicht haben Abt Vogler und W. Tomaschek Kompositionen des Te deums geliefert, welche sich durch Selbständigkeit auszeichnen. Eine praktische Bedeutung gewannen jedoch diese Arbeiten nicht. In Frankreich sind in der Periode von Bergt und Schicht die drei Te deums von J. F. Lesueur, dem Komponisten der »Barden«, einem auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik originellen Tonsetzer (fünf Messen, zwei Passionen, ein »Stabat« usw.) hervorzuheben. Das Te deum von Berlioz, welcher in neuerer Zeit häufig mit Lesueur in Zusammenhang gebracht wird, ist als Teil einer unausgeführt gebliebenen großen musikalischen Epopöe auf Napoleon I. entworfen. Berlioz dachte es sich in dem Augenblicke angestimmt, wo der Konsul vom italienischen Feldzug zurückgekehrt, Notre Dame betritt. Für diesen gewaltigen Dom sind die Wechselakkorde von Orchester und Orgel, sind die drei Chöre (zwei dreistimmige und ein einstimmiger, mit

A. Bergt.

J. C. Schicht.

F. A. Häser, B. Klein.

Abt Vogler, W. Tomaschek.

J. F. Lesueur.

H. Berlioz, Te deum.

Männern und 300 Kindern zu besetzender) und eine Menge andrer Effekte des Werkes berechnet. Die Fantasie des Tonsetzers war mehr von dem Bilde einer großartigen kirchlichen Zeremonie erfüllt, als von den Worten des Textes selbst. Dieses Te deum ist noch viel theatralischer als das Requiem von Berlioz und voll von der künstlichen Monotonie liturgischer Motive, kolossaler Psalmodien und der Steifheit tendenziöser Kontrapunktik. Bei allen Eigenheiten wird man ihm aber einen hochfeierlichen und fesselnden Grundton nicht absprechen können. Der musikalisch schönste Satz ist »Tibi omnes angeli«, ein Stück von der besonderen, fast gewaltsamen Innigkeit Berlioz'. Im Jahre 1835 geschrieben, ist das Werk erst 1853 (zu London), von da ab bis 1883 (Bordeaux) nicht wieder aufgeführt worden. Seit 1884 hat es in Deutschland die Aufmerksamkeit erregt. Die Partitur ist schwer zu haben, dagegen darf der englische Klavierauszug auf Verbreitung rechnen.

J. Rietz, Te deum für Männerchor.

A. Bruckner, Te deum in C.

Äußerst schwach ist die jüngste Generation der Tonsetzer mit Kompositionen des Te deums im Konzertrepertoir vertreten. Außer dem für Männerstimmen geschriebenen Te deum von J. Rietz, einer tüchtigen, für das Dresdener Sängerfest (im Jahre 1865) bestimmten Gelegenheitsarbeit, hat nur das von Anton Bruckner (für gemischten Chor, Soli und Orchester) komponierte außerhalb des Ortes der Entstehung und ersten Aufführung das Interesse größerer Kreise gefunden. Den Text behandelt diese Komposition mit einer in der Geschichte des Te deums ungewöhnlichen Subjektivität: Die Elemente des Zagens und Bangens stehen dermaßen im Vordergrund der Brucknerschen Musik, daß der Charakter und Zweck eines Lobgesanges ernstlich gefährdet erscheinen. Auch der innere musikalische Ausbau dieses Te deums erregt viele Bedenken und läßt in der Wahl von einzelnen Themen, in der Durchführung barocker Begleitungsmotive, in der unmotivierten Hingabe an rein musikalische Ideen, welche zum Teil auch noch Reminiszenzen aus Werken Wagners sind, den durchgebildeten Geschmack und die

Reife des künstlerischen Wesens empfindlich vermissen. Kein zweiter unter den neueren Tonsetzern zeigt die fatale Ähnlichkeit mit der zwiespaltigen Natur des überbildeten Abbé Vogler so stark wie hier Bruckner. Aber Größe der Intentionen und der Stimmung wird man diesem Te deum nicht absprechen können. Namentlich in den kurzen, breit rhythmisierten Schlußwendungen seiner knappgestalteten Sätze rührt und ergreift das Werk oft tief. Dem Schlußsatz, in welchem ein Motiv aus dem Adagio von Bruckners eigner E dur-Symphonie eine hervortretende Stellung einnimmt, darf dieses Zeugnis im ganzen Umfang ausgestellt werden.

Den vorläufigen Abschluß in der Geschichte bedeutender und ins Konzert übergegangener Kompositionen des Ambrosianischen Lobgesangs bildet wieder G. Verdi mit dem letzten seiner Quattro pezzi.

G. Verdi.

Die Fülle gewaltiger Fantasie, die in dem Ambrosianischen Lobgesang angeregt wird, läßt sich musikalisch nicht erschöpfen. Wenn aber ein Komponist in knapper Form die Aufgabe annähernd gelöst hat, so ist es hier Verdi gewesen; sein Te deum ist eine der allerbedeutendsten Leistungen nicht bloß in der neueren, sondern in der Geschichte der Kirchenmusik überhaupt, ein Prachtstück, an dem Inspiration und freie Kunstbeherrschung gleicherweise hervorragen, auf das die Liturgie und die Musik gleicherweise stolz sein dürfen. Auch hier ist Verdi von den Gesetzen und Forderungen ritueller Musik ausgegangen und hat sie unausgesetzt im Auge behalten, aber der Wortreichtum des Textes hat ihn zu einer Gestaltung in großen Zügen gezwungen, bei der sich die Musik der Fesseln entledigen und selbständig bewegen mußte.

Die Komposition beginnt rein liturgisch: Die Männerstimmen intonieren in Vertretung des Priesters die erste Zeile in bekannter Gregorianischer Melodie und fahren dann fort in dreistimmigen Wechselchören zu deklamieren. Verdi hat dabei alte Zeiten und alte Sitten so ernstlich nachzubilden gesucht, daß er sogar

Quintenparallelen anwendet. Wie aus der Ferne und der Höhe klingen diese Stimmen und vielleicht wird man bei der Aufführung gut tun, den ganzen Abschnitt bis »proclamant« von einem kleinen, unsichtbaren, weit und verdeckt aufgestellten Ensemble singen zu lassen. Um so gewaltiger wirkt dann der Einsatz des ersten Sanctus mit der Pracht des starken Orchesters und des Doppelchores. Es handelt sich dabei allerdings zunächst um einen ähnlichen dynamischen Effekt wie jenen weltbekannten, bei »Und es ward Licht« in J. Haydns Schöpfung. Aber die ganze an dem Punkte einsetzende Periode bleibt auf der Höhe, auf der sie eintritt. Es ist eine der überwältigendsten Stellen, soweit man musikalische Kunstwerke überblickt, eine Vision, die Schauer erweckt. Geisterhaft verklingt die Stelle im leisen Stammeln der unteren Stimmen. In ihrer Mitte führt sie ein kleines Thema:

Ple . . ni sunt coe . li

das in einem späteren Teil des Te deums wichtig, zum Träger der Lobpreisung wird. Der zweite Abschnitt der Komposition umfaßt den Text von »Te gloriosus Apostolorum Chorus« ab bis zu »Paraclitum Spiritum«. Er ist musikalisch in einer Andacht gehalten, die über das innig anbetende Motiv:

staunt und träumt. Nur die Worte »Patrem immensae majestatis« heben sich kräftig und glänzend aus diesem Halbdunkel hervor.

Den dritten Abschnitt, der von »Tu Rex gloriae« bis »in saeculum saeculi« reicht, beginnt ein dem Gregorianischen Choral entnommenes Thema:

das die Trompeten einführen, die Stimmen frei fugieren und mit jubelnden Kontrapunkten umkleiden. Von den Worten an »Te ergo quaesumus« teilt es sich mit dem vorhin angeführten Motiv der Anbetung in die Herrschaft.

Den Mittelpunkt bildet eine a capella-Stelle über die Gebetsworte: »Salvum fac populum, Domine«.

Ihre Musik kehrt, vom Orchester gestützt, in dem Schlußabschnitt der Komposition bei »Fiat misericordia« wieder. Begonnen wird dieser Schlußteil mit einer einfachen, echt italienischen, an Verdis Requiem erinnernden Melodie, die mit den Worten: »Dignare Domine« im sanften Unisono aller Stimmen vorbeizieht. Eigentümlich poetisch stellt der Komponist dem Gedanken an die ewige Verdammnis die Hoffnung auf den allmächtigen Herrscher Himmels und der Erden entgegen. Während die Stimmen in dunklen Harmonien »non confundar in aeternum« singen, stimmt das Orchester das Thema von »Pleni sunt coeli« an. Mit ihm klingt die Komposition auch leise und geheimnisvoll aus. Der für ein Te deum ungewöhnliche Schluß erinnert ganz an die Art, wie Cherubini seine beiden »Requiems« schließt. Auch die seelische Ursache dieser eigentümlichen Wendung wird bei Verdi die gleiche sein.

Der größte Teil der frei gedichteten kirchlichen Hymnen, zu welcher Gruppe »Stabat« und »Te deum« gehören, fand seine Verwendung beim Graduale, beim Offertorium und in den mannigfaltigen Gruppen der Nebengottesdienste. Graduale und Offertorium sind nach den Festzeiten (de tempore) verchiedene Einlagestücke in der Messe. Jenes steht zwischen »Gloria« und »Credo«, dieses zwischen »Credo« und »Sanctus«. Das Graduale wurde gesungen, während der Lector die Stufen (gradus) zu dem Lesepult hinaufstieg, das Offertorium während die Gemeindeglieder ihre Gaben und Opfer vor dem Altar niederlegten (offere). Der fromme Brauch der früheren Christenzeit ist längst erloschen, das begleitende Musikstück aber und sein Name sind im Hochamt erhalten geblieben. In der Regel sind Graduale und Offertorium kurz, inhaltlich je nach dem kirchlichen Charakter bald ernst, bald freudig. Einzelne besonders beliebte

Texte sind unzählbar oft komponiert worden: »Tantum ergo«, »O salutaris hostia«, »Ave Maria« und andere Marienhymnen in erster Linie. Wie die liturgischen Hauptstücke haben auch Offertorium und Graduale an allen Wandlungen des musikalischen Stils teil genommen, doch mit einem großen Unterschied: beim Übergang aus der unbegleiteten Einstimmigkeit in den Chorsatz bilden sie die Nachhut, beim Eintritt in die begleitete Vokalmusik zogen sie voran. Schon 1647 gibt der Salzburger Abraham Megerlin drei Bände Offertorien mit Instrumenten heraus. Im Ordinarium der Messe ist der neue Stil damals noch eine Seltenheit. Seitdem sind Graduale und Offertorium besonders häufig als Gesangsoli komponiert worden, in schlechten Perioden bravourmäßig auf äußerliche Musikwirkung und Konzerteffekte gerichtet; ihnen gegenüber drückte die Kirche nur zu oft beide Augen zu. Es gab bis vor kurzem große, gebildete Städte, in deren Zeitungen man Sonnabend lesen konnte, welche Gradualen und Offertorien am nächsten Tage in den einzelnen Kirchen aufgeführt wurden, wer dabei das Solo sang, wer das obligate Soloinstrument dazu und wer die Orgel spielte. Doch überwiegen in beiden Gattungen die Kleinode der kirchlichen Tonkunst. Um Bekanntes zu nennen: Palestrinas »O bone Jesu«, »Adoramus te«, Haydns »Insanae vanae curae«, Mozarts »Ave verum corpus« sind als Gradualen und Offertorien entstanden. Soweit aus der Gattung Chorwerke in Betracht kommen, welche im heutigen Konzert eingebürgert sind, sollen sie in den Rubriken Motette und Kantate ihren Platz mit erhalten.

Der Gruppe der frei gedichteten Hymnen steht eine andere gegenüber: die der biblischen Hymnen. Ihr Text ist Wort der heiligen Schrift. Die Psalmen (cantica Davidis) bilden den größten Teil dieser Gattung. Im Rang stehen ihnen die dem neuen Testament entnommenen Hymnen: die sogenannten cantica majora: der Lobgesang der Maria, der Lobgesang des Zacharias und der Lobgesang des Simeon jedoch voran. Der erste dieser

Cantica majora.

drei cantica majora, das sogenannte »Magnificat« ist die unter den Hymnen jeglicher Art am häufigsten komponierte. Zunächst wird man die Gründe für diese Bevorzugung in der Poesie des Magnificat suchen dürfen. Das Wunder der Engelserscheinung, aus welcher es hervorgegangen, der Grundton schlichter kindlicher Demut in den Worten der durch die Verkündigung so plötzlich zu unvergleichlichen Ehren berufenen Jungfrau, machen diesen Lobgesang zu einem der eigentümlichsten und schönsten unter den Hymnen aller Literaturen. Die musikalische Fantasie wird noch dazu durch den Reichtum anschaulicher und zueinander kontrastierender Einzelbilder in Bewegung gesetzt, welche der Lobgesang einfach zusammenstellt. Da stehen die Schicksale der Armen und der Hoffärtigen dicht nebeneinander. Diesen poetischen Stützen verdankt das Magnificat nicht bloß eine hervorragende Stellung in der katholischen Vesperliturgie. Auch die Protestanten, die den volkstümlichen Marienkultus bekämpften, behielten das Magnificat noch lange bei. In den Nürnberger Nebengottesdiensten war es noch bis ins 17. Jahrhundert hinein mindestens einmal jede Woche zu hören*). So sehen wir denn die Komponisten der Vokalperiode, mit Dufay angefangen, immer wieder zum Magnificat zurückkehren und die acht Psalmentöne (Ritualmelodien, welche die Gregorianische Liturgie für die verschiedenen Festzeiten, in welchen der Lobgesang gesungen werden konnte, bot) von neuem bearbeiten. Viele veröffentlichten ihre Magnificats in Folgen von Büchern, eines nach dem andern. Von Orlando di Lasso wurden in Stimmen hundert gedruckt, von Palestrina drei Bücher. Verhältnismäßig viele dieser Magnificats der Vokalperiode liegen heute in Partiturausgaben vor. Wir nennen nach dem Alphabet F. Anerio, G. Croce, G. Dufay, G. Gabrieli (ein achtstimmiges und ein zwölfstimmiges), J. Fux, F. Guerero, L. Haßler, J. K. Kerll, O. di Lasso (etliche fünfzig in Proske und Commer), Lotti,

Magnificats von F. Anerio, G. Croce, G. Dufay, G. Gabrieli, J. Fux, F. Guerero, L. Haßler, J. K. Kerll, O. di Lasso, Lotti,

*) Herold: Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten. 1890.

Lemaistre, L. Marenzio, C. B. Martini, R. v. Melle, L. da Monte, C. Morales, M. Navarro, D. Ortiz, G. P. da Palestrina, G. Pitoni, R. de Pareja, B. Ribera, H. Schütz, L. Senfl, F. Suriano, A. de Torrentes, H. de Vargas, C. Verdonck, A. Willaert, C. de Zaccariis.

Lemaistre, L. Marenzio, C. B. Martini, R. v. Melle, L. da Monte, C. Morales, M. Navarro, D. Ortiz, G. P. da Palestrina (fünfunddreißig*), G. Pitoni, R. de Pareja, B. Ribera, H. Schütz, L. Senfl, F. Suriano, A. de Torrentes, H. de Vargas, C. Verdonck, A. Willaert, C. de Zaccariis. Aus Novellos Sammlung würde sich diese Liste mit einer Reihe von Magnificats englischer Tonsetzer, unter denen auch H. Purcell, vervollständigen lassen. Unter den nur in Stimmausgaben erhaltenen scheinen die von Pinelli besonders verbreitet gewesen zu sein. Magnificats älterer deutscher Tonsetzer und auf deutschen Text komponiert, besitzen wir in neuer Partiturform nur von L. Haßler und H. Schütz. Die von J. H. Schein und Chr. Demantius wären der gleichen Auszeichnung wert. Die Zahl von alten Stimmenausgaben ist auch bei uns bedeutend groß. Die Magnificats der Vokalperiode sind ausnahmlos antiphonisch gehalten; nur in der Art des Antiphonierens unterscheiden sie sich. Die älteste Form ist der Wechsel zwischen einstimmigem Gregorianischen Gesang und mehrstimmigem Chorsatz, Vers um Vers. Die Gregorianischen Verse sind dem Liturgen zugedacht und behalten immer dieselbe Melodie, die Chorverse sind freie, der Stimmung und dem Gehalt des einzelnen Wortes nachgehende Kompositionen, was nicht ausschließt, daß sie in der Mehrzahl spärlicher oder reichlicher, loser oder fester die liturgische Melodie mit benutzen. Zu den für die verschiedenen Festzeiten bestimmten acht Haupttönen des Magnificat treten noch eine Reihe von Varianten, die nur in einzelnen Ländern oder für kurze Zeiten Geltung gehabt haben. Auch sie gleichen den Psalmentönen und sind wie diese Akzentweisen mit melodischen Formeln für den Anfang und für den Schluß der Verse. Das naturgemäße und wirkungsvollere Verfahren mit der liturgischen Intonation zu beginnen und ihr den Chorsatz folgen zu lassen, war

*) In der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel.

durchaus nicht die Regel, wir haben, wenigstens in der früheren Zeit, ebensoviele Magnificats, in denen die ungeraden als solche, in denen die geraden Verse figuraliter komponiert sind.

Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hört der versweise Wechsel von Liturg und Chor auf, die Hauptform für den Vortrag des Magnificat zu sein. Die liturgische Intonation wird auf den ersten Vers beschränkt, die andern elf singt der Chor. Oder aber: es tritt an Stelle des Liturgen ein zweiter Chor. Von Willaert ab sind die Magnificats einer der ansehnlichsten Posten in der die Zeit beherrschenden Kunst der doppelchörigen Komposition und zugleich wächst damit die Zahl der in Druck gebrachten Magnificats bedeutend. Hierzu kommt nun noch eine dritte Art des Alternierens, nämlich: Wechsel von Gregorianischer Intonation und selbständigem Orgelspiel. Darüber, daß in der älteren Zeit die Aufgabe der Orgel weit mehr darin bestand, den Gesang zu ersetzen, als ihn zu begleiten, sind wir durch Rietschel*) gründlich unterrichtet worden. Die Orgel nimmt in der Messe schon am Anfang des 15. Jahrhunderts dem Chor kleinere und größere Abschnitte ab, sie spielt, die Melodie poetisch variierend und paraphrasierend, in den fast endlosen evangelischen Kirchenliedern des 17. Jahrhunderts die gute Hälfte der Verse allein, während Chor und Gemeinde still den Text nachlasen, und sie leistet einen ähnlichen Ersatz und Hilfsdienst auch im Magnificat. Hier finden sich sogenannte Orgelmagnificats bereits seit der Mitte des 15. Jahrhunderts**) und sie gehen bis ins 18. weiter. Von den hierher gehörenden Arbeiten bedeutender Meister seien die von S. Scheidt, J. K. Kerll und Joh. Pachelbel

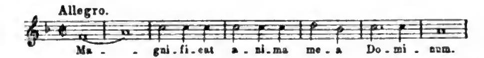
Orgelmagnificats von S. Scheidt, J. K. Kerll, J. Pachelbel.

*) G. Rietschel: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst des 16. und 17. Jahrhunderts. Leipzig 1893.

**) A. Sandberger: Einleitung zur Ausgabe der Klavierwerke von Joh. und W. H. Pachelbel (Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern, Bd. XXV).

deshalb hervorgehoben, weil sie durch Neudrucke bequem zugänglich sind*).

Von den in moderner Partitur heute vorliegenden vokalen Magnificats mag vielleicht das von R. Schlecht (Geschichte der Kirchenmusik S. 265) mitgeteilte das älteste sein Es geht auf den fünften Ton:



und gibt das »Exultavit«, das »Quia fecit«, das »Fecit potentiam« und die andern geraden Verse als Chorsätze. Da findet sich denn an einem Teil dieser Chorsätze als eine Spur hohen Alters, die aus der Geschichte der Messe und Motette bekannte Mehrtextigkeit. Das liturgische Grundthema wird am Anfang in der bekannten nachahmenden Weise durch alle vier Chorstimmen geführt, aber schon nach der ersten Durchführung einer von ihnen allein überlassen, welche es in rhythmischer Dehnung breiter, melodisch tot, zu Ende singt. Die andern drei stimmen dazu bekannte Weihnachtslieder an, im »Et exultavit« das »Resonet in laudibus«, im »Quia fecit« das: »In dulci jubilo, nun singet und seid froh« usw.: lateinisch und deutsch durcheinander. Ja die Naivität geht, ähnlich wie in der Malerei des Mittelalters, welche Passionsbilder mit Storchnestern und andern Volksspäßen belebte, wiederholt bis zu Zitaten aus der Koupletmusik jener Zeit: Takte lang erklingen in allen drei oder in nur einer Stimme die wohlbekannten Refrains: »Bombon«, »Cucu« und andere. Es ist nicht gleichgültig, daß dieses Schlechtsche »Magnificat« für die Weihnachtszeit bestimmt ist. Denn gerade die Weihnachtsmusiken jeder Art hielten am zähesten am Volkstümlichen fest, und

*) S. Scheidt (Tabulatura nuova) in den Denkmälern deutscher Tonkunst, Jahrg. I, Pachelbel in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, VIII, 2; Kerlls Modulatio organica wird von den Österreichern für den Druck vorbereitet.

den Brauch im mehrstimmigen Satz jeder Stimme ihren besondern Text zu geben, der heute in die komische und die dramatische Musik verbannt ist, war in der älteren Zeit auch für die Kirchenmusik ganz nach dem Sinne des Volkes.

L. Senfl.

Die nächstältesten neugedruckten Chormagnificats sind die von Ludwig Senfl *), acht im ganzen, für jeden Ton eins, mit vorwiegendem vierstimmigen Satz auf die geraden Verse, zuerst im Jahre 1537 veröffentlicht. Auch sie wurzeln in der niederländischen Kunst und setzen wie die Messen, die Motetten und die weltlichen Chorlieder des damaligen Deutschlands eine liebevolle Vertrautheit mit Gregorianischen Weisen voraus. Wie später wieder im Bachschen Konzert, in der Haydnschen Symphonie, im Wagnerschen Musikdrama, nur in noch höherem Grade gilt dem Umbilden, Auslegen, dem Kombinieren der Noten die Hauptarbeit auch in diesen Chorsätzen. Aber die Magnificats Senfls weisen daneben auch und viel deutlicher und entschiedener als andere Werke selbst der bedeutendsten Landsleute Lassos auf den Anbruch einer neuen Zeit, auf die kommende Monodie hin. Eine neue Melodik tritt in ihnen auf, die aus frisch entdeckten, reichen seelischen Quellen, aus dem gesteigerten Innenleben von Renaissance und Reformation entsprungen und in besonders eigner Formenarbeit, der mehrstimmigen Vertonung antiker Metren geschult ist. Die Melodik von Senfls Magnificat steht in einem ganz direkten Zusammenhang mit der seiner vierstimmigen Kompositionen horazischer Oden von 1534. Das Lob, das Minervini diesen in der Vorrede) spendet: Senfl habe »seinen Tönen den Geist der Worte .... einzuhauchen gewußt«, kann für diese Magnificats nur wiederholt werden. Um sich von der Natur dieses neuen Geistes zu überzeugen, genügt es, den achten Vers des »Esurientes« usw.« in dem Magnificat primi toni aufzuschlagen. Nach einem Satze, wie ihn dessen erste neun Takte bringen:

*) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, III, 2.





hat man in der früheren und gleichzeitigen Kirchenmusik lange zu suchen; bei Senfl aber finden sich ähnliche, ja wörtlich gleiche Stellen genug. Wenn moderne Augen an ihr überhaupt etwas bemerkenswertes finden, so ist es der im cantus firmus und in der kanonischen Stimmführung liegende Teil alter niederländischer Kunst. Für die Senflsche Zeit war dieses das Selbstverständliche: das überraschende Element lag dagegen für sie in der Wortwiederholung, im Aufbau der Periode aus Sequenzen, nicht zuletzt auch in der melodischen Kühnheit und Fülle eines bloß kontrapunktischen Motivs. Solchen Stellen verdankt nicht bloß der Chorsatz Palestrinas manche Schönheit, sie haben die Musik auch zu Osiander und Monteverdi weiter geführt. In der besondern Geschichte des Magnificats kehren Senflsche Eigenheiten noch lange wieder, namentlich seine Behandlung des »Esurientes usw.«, das immer der bedeutendste Satz bei ihm bleibt, ist in dem mitleidsvollen Ton, in dem Verweilen bei »inanes« und »dimisit« typisch geworden. Wo deshalb das geistliche Konzert belehren und der geschichtlichen Bildung dienen will, müssen die Magnificats

Senfls Repertoirwerke sein. Zur Einführuug erweist sich wohl das fünfte als das geeignetste.

Daß zum cantus firmus statt der liturgischen Weise ein weltliches Lied gewählt wurde, wie man in der Messe häufig tat, kam beim Magnificat nur ausnahmsweise vor. Einen sehr häufigen Gebrauch von dieser Ausnahme hat Orlando di Lasso gemacht, dessen Kompositionen des Marianischen Lobgesanges zu den reizvollsten Tonwerken gehören, welche wir im a capella-Stile besitzen. Eigen ist ihnen ein freier Stil, der sich an den kirchlichen Ton nicht bindet, eine freie Mischung von tiefsinnigem und kindlichem Wesen und ein Reichtum an fantasievollen Motiven, welche die einzelnen Textbegriffe natürlich und höchst anschaulich beleben. Lassos Magnificats sind eine Fundgrube von treffenden Zügen musikalischen Kleinlebens. Darin und in der freien Entfaltung großer Persönlichkeit gehen sie über die Arbeiten Senfls hinaus. Doch hat auch Lasso diesen seinen Vorgänger für einzelne Wendungen (dimisit, dispersit) zum Muster genommen. Der frische angeregte Zug, welcher Lassos Magnificats von Grund aus erfüllt, erstreckt sich auch auf den häufigen Wechsel zwischen volleren und dünnen Sätzen. Unter den letzteren ragen durch die bedeutende Deklamation die sogenannten Bicinia hervor, die in andern Chorwerken jener Periode oft seltsam berührenden Duette, durch welche die Tonsetzer ihre kirchlichen Bauten zu kolorieren suchten. In den katholischen Kirchen des Cäcilienbereichs sind diese Magnificats des Orlando heute nicht fremd. Auch im geistlichen Konzert würden sie sich bewähren. Als zur Einführung in dieses Kunstgebiet des Münchner Meisters besonders geeignetes Stück kann das Magnificat quarti toni genannt werden, das Commer als 21. Nummer des II. Bandes seiner »Musica sacra« veröffentlicht hat. Der phänomenale Wechsel zwischen Moll und Dur an der Stelle »spiritus meus« im ersten Satz gibt von dem kühnen Harmoniegebrauch des Lasso, durch den er sich in erster Linie von Palestrina und den Italienern unterscheidet, einen hellen Begriff nnd prägt das

Orlando di Lasso, Magnificats.

Bild dieses wunderbar kraftvollen Tonsetzers ein für allemal ein. Bemerkt sei, daß auch für Konzertaufführungen alle liturgischen Intonationen zu geben sind und am besten dem Unisono sämtlicher Männerstimmen übertragen werden. Eins von den Magnificats Lassos, dessen Wirkung keinem Zweifel unterliegt, ist ferner das über »Beau le Cristal«, eins von den mehreren, in welchen Orlando tiefe Lagen der unteren Stimmen vermieden hat. Auch andere Tonsetzer der Vokalperiode haben Magnificats ohne eigentliche Bässe geschrieben. Man kann in diesem Punkte vielleicht eine Rücksicht auf die geschichtliche Persönlichkeit der Sängerin dieses Lobgesanges erblicken. Sie war aber jedenfalls weit davon entfernt, eine Regel zu sein. Es stehen diesen hochliegenden Magnificats auch solche für Männerstimmen gegenüber. Selbst in der Zeit des begleiteten Sologesangs haben die Komponisten ihre Magnificats nur sehr selten persönlich oder, wenn man so will, dramatisch gehalten. Die kleine Gruppe von Kompositionen, welche den Lobgesang der Maria in Form von reinen oder vom Chor unterstützten Solokantaten (für Sopran oder Alt) behandeln, besteht vorwiegend aus Arbeiten des 19. Jahrhunderts. Morlacchi, Neukomm, Fröhlich, Klein sind die bekanntesten unter den betreffenden Tonsetzern. Unter den ältesten Meistern wird S. Bach ein kleines Magnificat für eine Solostimme zugeschrieben. Es ist jedoch neuerdings verschollen. Die Soloform tritt beim Magnificat viel mehr zurück als beim »Stabat«. Von den liturgischen Rücksichten abgesehen, waren es die kräftigen Bilder im Texte und die außerordentliche Schönheit der Ritualmelodien, welche die Komponisten bei der Bearbeitung dieses Lobgesangs ganz unwillkürlich zum Chore drängten. Als besonders ausgezeichnete Chormagnificats, die zum größeren Teil in Neudrucken eingesehen werden können, seien die von C. Verdonck, J. B. Pinelli, Lambert de Monte, R. v. Melle, C. Morales, L. Marenzio, G. Croce, C. Demantius genannt.

Zwei der schönsten Magnificats aus der Blütezeit der a capella-Musik sind die L. Haßlers*). Ihre Schönheit liegt in der Mannigfaltigkeit und Natürlichkeit des Stils, in einer Erfindung, die, gleichviel ob in den einfachsten Formen des Volksliedes oder in den schwersten Künsten des Kontrapunkts ausgedrückt, immer anschaulich, lebendig und zwingend bleibt. Haßler komponiert die geraden Verse und läßt von den ungeraden nur den I. und II. intonieren. Heinrich Schütz hat in seinem Lobgesang der Maria (als vierstimmige Chormotette mit Orgel) durch Einfachheit und unwiderstehliche Liebenswürdigkeit das Bild einer Madonna aus dem Volke festgehalten. Die Komposition **) gehört unter die köstlichsten Stücke der Magnificatkunst.

L. Haßler.

H. Schütz.

Von den Kompositionen des Magnificat aus dem Ende der Vokalperiode wurde in früheren Jahrzehnten verhältnismäßig am häufigsten das vierstimmige von A. Lotti aufgeführt, ein Werk, welches der Poesie und Plastik im Ausdruck zwar entbehrt, aber durch formelle Vorzüge, Verbindung von Anfang und Endsatz, feine geist- und kunstvolle, dabei fließende Verknüpfung der Stimmen sehr schön wirkt. Besonders gelungen ist in dieser Arbeit die Einfügung der schönen Gregorianischen Grundmelodie. (Es ist abermals der fünfte Ton des Magnificat.) Die dem Chorsatz in der Breitkopfschen Ausgabe beigegebene Orgelstimme ist entbehrlich, wie bei vielen Chorwerken des 17. Jahrhunderts.

A. Lotti, Magnificat (C dur).

Für die begleiteten Magnificats des 17. Jahrhundert sind wir in der Hauptsache zur Zeit auf Handschriften angewiesen. Wenn aus dieser Masse eins der Veröffentlichung wert erscheint, so ist es das G dur-Magnificat K. Kerlls, das sich in dem als MMs. 11 561 signierten Kantatenband der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet. Es gehört zu den bedeutendsten Kompositionen K. Kerlls und macht sofort in den ersten Takten seine

J. K. Kerll.

*) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. II.
**) Schützens Werke, Bd. XII.

Originalität geltend. Die breit liturgischen Chorintonationen der ersten Textzeilen werden nämlich aufs anmutigste von kurzen Kadenzen des ersten und dann des zweiten Solosoprans unterbrochen und belebt. Unter den Magnificats aus dem Anfang der Instrumentalperiode ragen ferner die des Sweelinkschen Schülers P. Siefert hervor. Das älteste neugedruckte Magnificat ist das achtstimmige von Rudolf Ahle (aus dem »Neugepflanzten Thüringischen Lustgarten« von 1657)*). Es besteht aus zehn lose nebeneinandergestellten, zum Teil durch die Zwischenspiele eines Instrumentenquartetts unterbrochenen Sätzchen, die ebenso schwach erfunden, als durchgeführt sind. Nur als Bild der Naivität und Unfertigkeit erregt es Interesse. Dagegen haben die Kompositionen des Lobesanges von A. Caldara und Fr. Durante hohen Kunstwert. Von Caldara waren zwei Magnificats in Umlauf, von denen namentlich das zweite (in D mit großem Orchester) bedeutendes Ansehen erlangte. Auch Seb. Bach hat es eigenhändig abgeschrieben. Das Werk ist heute noch auf vielen Bibliotheken handschriftlich zu finden, aus der Praxis aber leider verschwunden. Dieses Bedauern darf auf Caldara als Komponist kirchlicher Musik im allgemeinen ausgedehnt werden. Er ist hier eine der bedeutendsten Kräfte, eine hoheitsvolle Erscheinung, namentlich in der Behandlung des alten antiphonischen Stils.

P. Siefert. R. Ahle. A. Caldara.

Fr. Durante.

Das Magnificat von Fr. Durante liegt in verschiedenen neueren Partiturausgaben vor und erscheint in der Bearbeitung von R. Franz, welche das nur aus zwei Violinen bestehende Originalorchester an der Hand der Orgelstimme zweckmäßig erweitert, nicht selten auf den heutigen Programmen. Das Werk steht in seinem Stile noch vorwiegend auf dem vokalen Boden; die Instrumente tragen keine wesentlichen Ideen hinzu, und der Einfluß der neuen Periode äußert sich im Chorsatz hauptsächlich nur durch eine größere rhythmische Be-

*) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. V.

weglichkeit. Das Magnificat Durantes ist aber eins der liebenswürdigsten; im gewissen Sinne darf es als das Ideal einer Komposition des Lobgesanges betrachtet werden. Die Verschmelzung eines bräutlich frohen, heitern, naiven Tones mit einer gehobenen kirchlich heiligen Stimmung gibt ihm seine Eigenart. Formell ist es ausgezeichnet durch die Plastik der Themen, die zum Teil sofort wie Volkslieder in Ohr und Herzen haften, und durch die meisterhafte Ausnutzung des thematischen Materials. Die schönen Weisen kommen allen Stimmen zugute. Dem ersten sehr breit ausgeführten und dem letzten Satze liegt als Grundthema der erste Ton des »Magnificats« unter:

Ma - - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

Nach immer andern und immer froh bewegten Seitenblicken, welche die Stimmen einander nachtun, kehren sie stets freudig pathetisch zu dieser Hauptmelodie zurück. Namentlich den ersten Satz gruppiert und beherrscht sie in einer großartigen Entschiedenheit. Wenn Durante mit einer bezwingenden und eigenen Meisterschaft den Ton des Lobgesanges festhält, so ist er doch von Eintönigkeit weit entfernt. Das Bild hat die frappantesten Schatten; aber sie sind mit einer überlegenen Kürze punktiert. Wir finden solche belebende Kontraste bei der Erwähnung der »humilitas« (im ersten Satz), der »Misericordiae« im zweiten usw. Dasjenige der aus dem Ganzen hervortretenden Einzelbilder, welches der Komponist am ausführlichsten und mit besonderer Hingabe ausgeführt hat, ist die Stelle »dispersit superbos«. Die stolz wegstreifende Baßfigur, die klägliche Harmonie (cis es g), mit der das Tutti darauf antwortet, wirken ungemein malerisch. Solosätze hat Durante nur zwei und zwar in Gestalt von Duetten: den ersten kurz, aber in einem eigenen Ausdruck von Ernst bei den Worten: »et misericordiae ejus«, der andere ausgeführtere zu den Worten »suscepit Israel« vertritt in dem Hauptthema

Su - sce-pit Is - ra - el, su - sce-pit

am stärksten die volkstümliche Seite der Komposition. Wie in der Instrumentalzeit im allgemeinen das Antiphonieren und die genaue Übereinstimmung von Musiksätzen und Versen aufhört, so auch bei Durante. Die Anlage seines Magnificats ist im wesentlichen dreiteilig. Das »Magnificat anima mea« und das »Sicut erat« bilden große, einander entsprechende Seitenflügel: der Mittelbau umfaßt klargegliedert, aber ohne trennende Einschnitte, den ganzen Textteil von »et misericordia« bis zum »Gloria patri«.

Ph. Rameau.

Im Jahre 1904 ist durch eine Pariser Aufführung die Aufmerksamkeit auch auf ein Magnificat des großen Ph. Rameau zurückgelenkt worden, das seinerzeit die französische Grenze nicht überschritten hat.

J. S. Bach, Magnificat (in D).

Die heute aus dem 18. Jahrhundert bekannteste und am häufigsten zur Aufführung gelangende Komposition des Lobgesangs Mariae ist das sogenannte große Magnificat von J. S. Bach. Wir besitzen das Werk, welches Spitta, in das Jahr 1723 setzt, in einer ersten und einer zweiten Bearbeitung. Jene hat Pölchau schon im Jahre 1811 im Druck herausgegeben, die letztere wurde von der Bachgesellschaft im Jahre 1862 veröffentlicht und sie wird neueren Aufführungen (häufig mit Einrichtung des in den Trompeten schweren Orchesters) in der Regel zugrunde gelegt. Das Magnificat Bachs, welches als Ganzes schon wegen der Kürze seiner Formen nicht mit den Passionen, der H moll-Messe oder den ersten Kantaten in eine Reihe gestellt werden kann, nimmt doch unter den Werken des Tonsetzers einen eigenen Platz durch die Kraft seiner knappen Chöre ein. Unter den Arien ist die für Alt gesetzte: »Esurientes implevit bonis« von hervorragender Schönheit. Der erste Chor ist wie ein festlicher Reigen, zu dem die Instrumente (das Bachsche Feiertagsorchester: Orgel, Streichquintett: Flöten, Oboen, drei Trompeten und Pauken) ein Wettspiel vollführen. Die Singstimmen rufen nur die

Erklärung in die rauschende und konzertierende Symphonie hinein: In unaufhörlicher Wiederholung, als sei des Jubelns kein Ende, erschallt von allen Seiten ihr: »Magnificat, magnificat«. Sie singen es auf dieselben Motive, aus welchen die Instrumente ihre Freudenkränze winden. Die beiden Hauptthemen dieses stürmischen Präludiums sind die Figuren:

Ma - - - - gni-fi-cat und ma - - - gni-fi-cat

In dem ersteren ist besonders das Quartenintervall wirksam. In dieser Auffassung des ersten Verses begegnet sich Bachs Magnificat mit dem von Levini, einer durch charaktervolle Thematik überhaupt hervorragenden, namentlich im Fecit potentiam ganz gewaltigen Komposition*). Nur schickt Levini dem rauschenden Ausdruck der Freude eine kurze feierliche Einleitung voraus. Bach hat unter den deutschen Komponisten, welche das Magnificat in der italienischen Kantatenform komponierten den Sologesang besonders stark zur Ausführung der Hymne herbeigezogen. Die erste dieser Soloarien tritt schon beim »Et exultavit« ein. Der Sopran singt sie. Der Bau der Nummer zeichnet sich durch kurze Gliederung aus. Zum Ausdruck des »exultare«, des Jauchzens der Seele, dient ein Zweiunddreißigstel-Rhythmus, der wie eine Schaumflocke zuweilen auch den Begleitungsfiguren: den Gängen der Singstimme selbst entsteigt. Ein ähnliches Motiv bei denselben Worten gebraucht von den Früheren Lotti (im Chorsatze), von den Späteren Fischietti (im Solo). Ein zweiter Solosopran nimmt die Worte: »Quia respexit« auf. Das Ritornell zu dieser Nummer ist eine jener aus Sequenzen kühn aufgetürmten langatmigen und tief geschöpften Melodien, wie sie Bach eigentümlich sind. In der Deklamation des Textes hat Bach den Begriff der »humilitas« doppelt hervorgehoben durch das dunkle

*) Königliche Bibliothek zu Berlin, MMs. 12460.

Kolorit der Modulationen sowohl, als auch durch Wiederholungen des Wortes. Schon die Komponisten der Vokalperiode gaben diesem Begriff, wenigstens einzelne, einen besondern Ausdruck; die der ersten Instrumentalzeit taten dies in der Regel. Manche, wie Geremia, entwickeln an dieser Stelle eine ganz ungewöhnliche Weichheit der Modulation. Auch daß Bach die Schlußworte des Satzes: »omnes generationes« dem Solosopran durch das Tutti abnehmen läßt, kommt bei andern Tonsetzern in der frühen Instrumentalperiode vor: So bei Ruggiero Fedeli und namentlich bei Albinoni, dessen Magnificat Bach höchst wahrscheinlich gekannt hat. Was aber bei dieser Behandlung der Stelle »omnes generationes« besonders auffällt, das ist erstens der Umstand, daß Bach aus diesen Schlußworten des Verses einen neuen großen Satz entwickelt, das ist zweitens der deklamatorisch prunkende Charakter, mit welchem sein Hauptthema einsetzt:

omnes, omnes ge - ne - ra - ti - on etc.

Wenn Bach in dieser bei Händel häufig vorkommenden Weise eine Melodie baut, so hat er seine symbolischen Absichten, welche in diesem Falle keiner weitern Erklärung bedürfen. In dem wiederholt vom neuen und von andern Seiten beginnenden Aufmarsch, den die Stimmen auf dem Grund jene Themas vollziehen, ist die Stelle (kurz vor dem Schlusse) sehr merkwürdig, wo der ganze Zug bei Trugkadenz und Fermate plötzlich Halt macht. Auch Albinoni geht hier über verminderten Septimenakkord aus Dur nach Moll, in breite Rhythmen, auch ihm fährt es wehmütig durch den Sinn, wie die Geschlechter kommen und gehen, wie der Tod des Menschen Los ist. Sollte Bach hier seinem Lieblingsitaliener eine Anregung verdanken, so ist die Art, wie er sie ausführt, das eigenste Produkt seiner genialen, großartigen Melancholie und bietet ein lehrreiches Seitenstück zu den bekannten Fällen, wie er selbst Vivaldische, oder wie Händel, Stradellasche Ideen verwertet hat. Das »Quia fecit« ist als Baßarie behandelt. Ebenfalls sehr

kurzgliederig, ruht sie technisch in erster Linie auf dem mit Koloraturen umwobenen Motive: Qui a fe-cit mi-hi ma-gna und hat in seinem freudig, kraftvoll stolzen Charakter wenig seinesgleichen. Doch kommt dieser nur dann zur Geltung, wenn die der Orgel (oder dem Cembalo) allein übertragene Begleitung den Sänger ordentlich stützt und trägt. Es ist eine Hauptaufgabe für den Dirigenten, hier aus der Bachschen Skizze eine gute Kontinuostimme herauszuarbeiten. Die Worte: »Et misericordiae ejus« werden in einem liebenswürdig nachdenklichen Siciliano ausgeführt, dessen Harmonien, im wesentlichen mit denselben Baßnoten (basso ostinato), alle fünf oder sechs Takte repetieren. Der Zwiegesang, welchen Alt und Tenor darüber anstimmen, ruht auf der anmutigen Melodie: Ähnlich wie beim »Esurientes« die Flöten, gehen hier erste und zweite Violinen im Vortrage dieser volkstümlichen Weise, wie Arm in Arm, vorwiegend in Terzen einher. Die Worte »timentibus eum« hebt Bach wiederum in Übereinstimmung mit Albinoni auf alle Weise hervor: einmal indem er sie zwischen bedeutende Pausen stellt, das andere Mal durch melodische und harmonische Akzente. Das »Fecit potentiam« gibt Bach mit jenem alten Kunstgriff der Kräfteteilung wieder, der vielen seiner Chorsätze und denen seiner Zeitgenossen eine so erstaunliche Wirkung verleiht. Die Mehrheit des Chores deklamiert die Worte in energisch frischen Rhythmen, eine der Stimmen jubiliert dazu in breiten Koloraturen. Bei dem Worte »dispersit« bedient sich Bach des Motivs, welches seit Senfl und Lasso für diese Stelle üblich war. dispersit. Das Bild von der Vertreibung der Hoffärtigen hat wie kein zweites im Magnificat die Komponisten gefesselt. Sie halten sich manchmal ungebührlich lange bei ihm auf, am auffälligsten Samuel Fr. Heine. Auch Seb. Bach verweilt einen Augenblick, aber maßvoll dabei.

Wodurch er sie aber auszeichnet, das ist die letzte Intonation des Wortes »superbos«. Der Trugschluß und die Pause darnach machen einen Eindruck, als wenn ein Windstoß die Stolzen vertrieben hätte. Dann setzt der Abschnitt »mente cordis sui« ein, durch das tiefernste Adagio von dem Vorhergehenden scharf und fast schauerlich gesondert. Bach bezog ersichtlich die betreffenden Textesworte nicht auf »superbos«, sondern, wie es das »sui« der Vulgata erlaubt, auf den »dominus qui dispersit«, den Herrn, welcher die Hoffärtigen vertrieben hat. Bach folgt mit dieser Auffassung einem herkömmlichen Brauche. Die Mehrzahl der Komponisten, schon in der Vokalperiode, geht bei den Worten »mente usw.« in eine feierliche, pathetische Wendung über. Die besondere Form aber, in der sie Bach ausdrückt, weist nochmals auf Albinoni hin. Nur dieser hat Generalpause und Adagio. Von den Späteren ist Ferradini als derjenige zu nennen, welcher die Auffassuug, von welcher sich Bach und seine Vorgänger an dieser Stelle leiten ließen, am glänzendsten zum Ausdruck gebracht hat. Bei ihm wirkt nach einem trotzigen Chorsatz zu den Worten »dispersit usw.« der Eintritt einer von oben herab in majestätischen Rhythmen »mente cordis sui« singenden Solostimme besonders schön. Die folgende Tenorarie »Deposuit potentes« ist eins der schwierigsten Vortragstücke. Die Seele ihrer Tonreihen bildet eine eigentümliche Mischung von Bedauern, triumphierender Freude und auch Hohn. Mitleid (mit den arm gewordenen Reichen) tief und kurz, Freude (über die Sättigung der Hungrigen) weich und liebenswürdig ausgesprochen, liegen auch der schönen Altarie: »Esurientes« zugrunde. Der populäre Zug, welchen diese Nummer in der Melodik der Singstimme sowohl als in dem naiven Konzertieren der beiden Flöten trägt, war bei der Wiedergabe dieser Worte althergebracht. Durante hat in dem entsprechenden Chorsatze dieselben neapolitanischen Sexten- und Terzenparallelen, welche uns hier in den Flöten so charakteristisch vorkommen. Am weitesten geht in diesem Anspielen auf Bilder aus dem Volks-

leben bei den Worten »Esurientes« Leo, der sie mit folgender Melodie wiedergibt:

e-su-ri - en-tes im-ple-vit bo-nis

Das »Suscepit Israel« hat Bach, ähnlich wie das »Et incarnatus« der Hmoll-Messe in den Linien und Farben des Wunderbaren gehalten. Die drei oberen Stimmen, welche den Satz ausführen, kreuzen und streifen einander so eng und eifrig, daß ihre unscheinbaren Melodien unter dem feierlich und zart wogenden Klange die bestimmte Gestalt verlieren. Der eigentliche Baßton fehlt, wie ziemlich oft, wenn Bach Gebilde des Geheimnisvollen und Visionären vor die Fantasie treten läßt. Den letzten Strich, um den mystischen und prophetischen Charakter des kleinen Tonbildes auszuprägen, tun die Oboen, welche in hoher Lage zwei Zeilen des (varierten) ersten Magnificattons anstimmen, desselben, welchen Bach in der Kantate »Meine Seel' erhebt« bringt. Die Instrumente singen also Segen und Dank, während die Singstimmen von der Menschwerdung Christi in Passionsstimmung berichten. Durch diese tiefsinnige, romantische Auffassung der Worte zeichnet sich das »Suscepit« des Bachschen Magnificat besonders aus. Es ist derjenige Satz, welcher den persönlichen Stempel seines Tonsetzers am ausgeprägtesten trägt. Wie in andern Werken Bachs auf ein liturgisches Zitat, so folgt auch hier auf die Magnificatmelodie im »Suscepit« das »Sicut locutus est« in den Formen einer ältern Zeit: im a capella-Stile. Dem Schweigen aller Instrumente — mit Ausnahme des Continuo — liegt in diesem Satze, ganz ähnlich wie im »Confiteor« der Hmoll-Messe, ohne Zweifel eine symbolische Absicht unter. »Suscepit« und »sicut locutus est« bilden ein Ganzes und als solches eine der vielen Huldigungen, welche Bach in seinen geistlichen Kompositionen in mittelbarer, sinnvoller Beziehung dem ehrwürdigen und ewigen Charakter von Kirche und Glauben dargebracht hat. Um so glänzender wirkt der Chor der Instrumente bei seinem Wiedereintritt im »Gloria«, welches mit seinen Triolengängen und dem mächtigen

Schwunge seiner kurzen Perioden an das »Sanctus« der Hmoll-Messe erinnert. Den Schlußsatz »Sicut erat in principio«, welchem das »Gloria« als Einleitung dient, läßt Bach im Anschluß an Lotti, Durante und andere auf die Themen des ersten Satzes zurückgreifen. Wie das oben angeführte, von Schlecht mitgeteilte Magnificat des Anonymus mit allerlei Weihnachsliedern durchsetzt ist, so gehören auch zu dem Bachschen Magnificat noch einige Weihnachtstücke. Doch treten sie als selbständige Sätze zwischen die einzelnen Nummern des Magnificat.

N. Jomelli. Als ein hervorragendes Magnificat aus der Bachschen Zeit ist das in D von Nic. Jomelli hervorzuheben. Anlage und Satz sind höchst einfach, die Komposition geht ohne Aufenthalt in einem Zuge vorüber; ein und dasselbe bewegte Begleitungsmotiv der Violinen verbindet sämtliche Abschnitte. Was aber das Werk auszeichnet, ist seine ernste, gemessene Stimmung. Nur bei der Schlußfuge auf das Wort »Amen« läßt Jomelli das Antlitz der Madonna in begeisterter Freude aufleuchten. Das letzte Wort bleibt aber dem Moll, dem gedämpften Ton. Haben dem Komponisten die Worte vorgeschwebt, welche Simeon zu Maria spricht: »Siehe, es wird ein Schwert durch deine Seele dringen«? Eine der beliebtesten und verbreitesten Kompositionen

Ph. E. Bach. des Magnificat war die von Ph. E. Bach; sie gehörte mit seinem zweichörigen »Heilig« zu den berühmtesten Vokalwerken des Hamburger Tonsetzers. Das Werk ist außerordentlich breit angelegt: einzelne Vor- und Zwischenspiele scheinen gar nicht enden zu wollen. Den Zeitgenossen gefiel es besonders wegen der dankbaren Solonummern, unter welchen das Duett über »Deposuit potentes« die gehaltvollste ist. Seinen positiven Wert besitzt es in der brillant durchgeführten Doppelfuge zu den Worten »Sicut erat« und in der liebevollen Ausführung einzelner kleiner Textbilder. Unter den Komponisten vom Ende des 18. Jahrhunderts, welche Magnificats in

G. Pasterwitz. größerer Zahl komponiert haben, ist G. Pasterwitz hervorzuheben; im Konzert kamen früher auch die von

J. Schuster und F. Seydelmann häufiger vor. Außerordentlich frische und einfach lebendig aufgefaßte Kompositionen des Magnificat hat G. A. Homilius im a capella-Stil geschrieben. Leider sind sie nicht gedruckt. Von neueren Bearbeitungen des Marianischen Lobgesangs ist nur die von F. Mendelssohn zuweilen auf den Konzertprogrammen zu finden, und zwar unter dem Titel der Motette »Mein Herz erhebet Gott den Herrn«. Dieses Magnificat ist eine der bedeutendsten Chorkompositionen Mendelssohns, eine der bedeutendsten Leistungen der neueren Zeit im a capella-Stile überhaupt. Durch kunstvolle Arbeit ragen unter seinen (ohne Pause aufeinanderfolgenden) Sätzen besonders hervor der erste: »Mein Herz erhebet« und der sechste: »Er gedenket der Barmherzigkeit«. Im ersteren ist eine dem feierlichen Charakter der alten liturgischen Intonation nachgebildete Melodie als Hauptthema eingelegt. Der andere entwickelt von den Worten ab: »Wie er zugesagt« einen hohen Grad kontrapunktischer Virtuosität: Die Fuge wird aus einer einfachen zur doppelten, zum Hauptthema tritt das zweite, erst gerade, dann umgekehrt. Dieses Leben und dieser Reichtum der Form entfaltet sich in schlichtester Natürlichkeit; dem, der nicht Fachmann, wird nur eine Steigerung des Ausdrucks fühlbar. Der Anlage dieses Magnificats als Ganzes ist eine große Mannigfaltigkeit der Stimmung eigen. Die herrschende, welche namentlich durch den einfachen Schluß nachdrücklich besiegelt wird, ist die frommer Demut.

F. Mendelssohn, Mein Herz erhebet.

Mendelssohn schrieb dieses schöne Werk für England. Wie die englischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts in der Regel alle drei Lobgesänge des Neuen Testaments zusammen in Musik setzten, so hat Mendelssohn dem Hefte (op. 69), welches dieses Magnificat« enthält, wenigstens noch den Lobgesang des Simeon, das ist das dritte Stück der cantica majora, beigegeben: »Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren«, eine Komposition, die in der Form eines crescendo-decrescendo aufgebaut ist. Sie hebt mild, ganz im Charakter der

F. Mendelssohn, Lobgesang des Simeon.

Rede eines würdigen Greises an und klingt auch friedlich und freudig ergeben wieder aus. In der Mitte aber bei den Worten: »daß er ein Licht sei« schlägt sie in einfachem Satze den kräftigen Ton der Begeisterung an. In dieser Mischung von abgeklärter milder Freude und freudigem Prophetentum haben die Komponisten von jeher das Wesen des Simeon gesucht. In der Gestaltung des Verhältnisses und im Ausdruck der beiden Züge unterscheiden sie sich. Da vertritt wohl L. Haßlers fünfstimmige a capella-Komposition des Satzes (a. a. O. Nr. 25) am entschiedensten die ruhige Gemessenheit. Nur mit zwei kurzen Episoden unterbricht sie ein jubelnder Ton. Der abgeklärten herzlichen Freude hat Franz Tunder den schönsten Ausdruck mit einem Duett zweier Bässe*) gegeben, das mit den Vokalwerken Tunders überhaupt zu den erfreulichsten und traulichsten Jugendäußerungen des »geistlichen Konzerts« in Deutschland gehört. Ein anderer Deutscher des 17. Jahrhunderts, Ch. Bernhard, der die Hymne für zehnstimmigen Chor, Soli und Orchester gesetzt hat**), läßt sehr ergreifend in Simeons Reden das Alter und die Nähe des Grabes merken. Heinrich Schütz hat den Lobgesang des Simeon öfters komponiert, einmal als Kantate für Baßsolo mit Begleitung von zwei Violinen und Orgel, die Singstimme mit dem Instrumentalbaß zusammengekoppelt, ein zweites Mal als sechsstimmige Chormotette zur Beisetzung des Kurfürsten Johann Georg I. feierlich und streng; am schönsten endlich als eingelegte zweichörige Motette zu der Begräbnismesse, die er Heinrich Posthumus von Reuß widmete. Der Zusatz eines Engelchores zu dem normalen Text ist hier ein poetischer Einfall ohnegleichen.

L. Haßler.

F. Tunder.

Chr. Bernhard.

H. Schütz.

In der älteren Zeit wurde das »Magnificat« mit in die Psalmenmusik eingereiht und seine liturgischen Intonationen wurden noch lange nach Palestrina ohne alle

*) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. III.
**) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. VI.

Wortwiederholung in der Kürze gehalten, in welcher man die Psalmenverse zu komponieren pflegte. Nur der innere Stil dieser Sätze, ihre Melodik und Harmonik wurde frühzeitig reicher.

Psalmen.

Um die liturgische Qualifikation der Psalmen zu verstehen, genügt es an Sätze wie: »Ehe denn die Berge wurden und die Erde und die Welt geschaffen worden usw.« zu denken. An Tiefe und Größe religiöser Weltanschauung überragen die Psalmen alle anderen biblischen Gesänge und darauf gründet sich ihre Stellung als quantitative Hauptgruppe der Kirchenmusik. Der Psalm ist insbesondere von alters her das regelmäßige Einleitungsstück für alle Arten von Gottesdiensten und für deren einzelne Teile gewesen, sie haben aber auch noch der selbständigen Psalmodie einen breiten Platz eingeräumt. Die katholische Kirche ist diesem Brauch bis heute treu geblieben, der evangelischen ist er mit dem Verfall der Liturgie fremd geworden. Aber soweit sie in den schlechtesten Zeiten noch Kirchenmusik kannte, bevorzugte auch sie dafür Psalmtexte und ihre neuen Reformagenden, versuchen zum Teil den Psalm wieder in seine alten Rechte, namentlich als Introitus einzusetzen.

Wie bei Passionen und Messen hat die musikalische Komposition auch bei den Psalmen alle die Kunstmittel versucht, die ihr die Zeiten zuführten. Auch die Psalmenkomposition beginnt als unbegleiteter, einstimmiger (Gregorianischer) Gesang, wird auf der nächsten Stufe unbegleitete Chormusik und endet als begleitete Vokalmusik. Doch macht sich in der Psalmenkomposition ein stärkerer konservativer Zug geltend, dessen Ursache man vielleicht in der besonderen Pietät vor den altehrwürdigen Texten suchen darf. Mehr als bei anderen Texten ist bei den Psalmen der musikalische Vortrag geneigt gewesen, an alten Formen festzuhalten. Im katholischen Ritus hat noch heute der Gregorianische Ton beim Psalmengesang seinen breitesten Platz, und zwar in seiner einfachsten Gestalt als Akzent. Wie seinerzeit

Psalmakzent.

Spohr und Mendelssohn, befremdet das immer wieder musikalische Angehörige anderer Kulte, weil sie nur eine Kirchenmusik kennen, bei der das Wort im reichen Tongewand auftritt. Aber auch die Protestanten haben am alten Psalmakzent sehr lange festgehalten, an einzelnen Orten nachweislich bis weit ins 17. Jahrhundert*), also zu einer Zeit, wo die Psalmenmotette in höchster Blüte stand und die Psalmenkantate schon stark konkurrierte. Es ist nicht ausgeschlossen, daß bei weiterer Klärung liturgischer Begriffe auch die evangelische Kirche für gewisse Zwecke wider auf diese urälteste Weise des Psalmengesanges zurückkommt.

Der mehrstimmige Psalmensatz mag wohl gleich mit den Anfängen der Harmonie begonnen haben. Sicher ist, daß er besonders lange die ursprünglichsten, mit Improvisation zu beherrschenden Formen der Harmonie bevorzugt hat. Unter ihnen ganz besonders die sogenannten Falsobordoni. Darunter versteht man eine Methode des mehrstimmigen Satzes, bei welcher auf eine ganze Reihe von Worten ein und derselbe Akkord wiederholt wird, eine Form, die ja auch die protestantische Liturgie in den Responsen der Intonationen noch heute spüren läßt. Diese Psalmodien sind die Tonbildungen einer Zeit, in welcher die Musik mit dem geistigen Ausdruck des Wortes noch wenig zu tun hatte und sich darauf beschränkte, der äußerlichen akustischen Deutlichkeit des Wortes zu Hilfe zu kommen. Für die kirchlichen Zwecke ist jedoch diese Weise des Psalmenvortrages sehr wirkungsvoll; auf katholischem Gebiet und in England kann man sich noch heute davon überzeugen. Eins kam und kommt hinzu, diesen halb musikalischen, halb rezitierenden Vortrag der Psalmentexte zu beleben: die Verteilung der einzelnen Verse unter verschiedene Sängergruppen, die sich ablösen. Dieses sogenannte anti-

Falsobordoni.

*) K. Held: Das Kreuzkantorat in Dresden, S. 255. A. Hamerick: Die Musik am Hofe Christians IV. von Dänemark (Vierteljahrsschr. f. M. W., 1893, S. 67).

phonische Prinzip, der Wechselgesang zwischen zwei Chören oder zwischen Liturg und Chor, beruhte gerade bei den Psalmen auf ehrwürdigen Überlieferungen und galt, wie die deklamatorische Form der Tonreihen selbst, für eine Erbschaft aus Davids Zeiten. Der Psalmentext erhielt auch sogar noch antiphonierende Einleitungen zur Vorbereitung des besonderen Psalmentones. Daß vom Psalmengesang aus die antiphonische Anlage auch auf weitere liturgische Texte, auf Te deum, Magnificat und andere übertragen wurde, ist bekannt.

Da die Falsobordoni im Durchschnitt das Aufschreiben nicht wert waren, liegen heute nur wenige vor. Unter den Neudrucken gibt Proskes »Musica divina« reichere Proben. Sie sehen sich alle sehr ähnlich bis auf die Schlüsse. Bei diesen werden die Stimmen selbständig und melodisch und von ihnen aus entwickelt sich allmählich auch für den Psalmensatz eine individuelle Kunst. Die nächste Stufe in dieser Weiterentwicklung vertritt die sogenannte Psalmodia modulata. In ihr behält die Oberstimme die aus der alten Zeit überlieferten deklamatorischen Tonreihen, die unteren Stimmen sind melodisch, zuweilen einander nachahmend geführt. Die Arbeiten dieser Gattung bilden den Übergang zu dem kontrapunktischen Psalmenstil. Die Form der Psalmodia modulata bot hinreichende Mittel, dem geistigen Sondergehalt der einzelnen Psalmen und auch den Einzelbegriffen des musikalischen Textes gerecht zu werden. Deshalb wandten sich Italiener, Deutsche, Spanier ihr mit der Zeit fleißiger zu. Allmählich wird auch die Oberstimme mehr und mehr aus dem deklamatorischen in den musikalisch melodisch beweglichen Ton hinübergezogen, bis endlich von dem alten Psalmenstil nichts mehr übrig ist und die fugierende Form wie die Messen, Motetten und Hymnen, so auch die Psalmenkomposition beherrscht. Daraus, daß dieser Prozeß erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts zum Abschluß kommt, erklärt es sich, daß in der ganzen Dufayschen Periode die Psalmenkomposition, wie die Trienter Codices zeigen,

Psalmodia modulata.

Psalmmotette.

noch sehr zurücktritt. Auch jetzt sind die alten Falsobordoni wie die aus ihnen entwickelte Psalmodia modulata noch lange nicht abgetan. Wir haben eine Psalmenkomposition, welche uns die genannten drei Stilarten verschmolzen zeigt: ein Werk von klassischer Berühmtheit, welches auch in unseren heutigen geistlichen Konzerten heimisch und Gegenstand immer neuer Bewunderung ist. Es ist das »Miserere« von G. Allegri. Ein fünfstimmiger und ein vierstimmiger Chor lösen sich im Vortrage der einzelnen Verse ab: Jeder Vers beginnt mit Falsobordonen, berührt an deren Ende nur kurz, mit einem einzigen Takte, den modulierten Psalmenstil und lenkt dann in die Form der musikalischen Kunstsprache ein. Die melodischen und harmonischen Wendungen dieses Schlußabschnittes, welche den Chören beim ersten Einsatz zugewiesen sind, bleiben ihnen auch bei den anderen Versen. Man wird aber nicht müde, diese Töne zu hören, so rührend spricht aus ihnen das Herz und das Gewissen dieses von Bußstimmung vollgetränkten Psalmes. Namentlich der erste Chor wirkt mit dem vom Alt intonierten, vom Sopran nachgeahmten Motive:

G. Allegri, Miserere.

mi - - se-ri cor - - di - am

mächtig auf die Empfindung; aber auch der zweite Chor schlägt mit seinem, einem Gnadenblicke gleichenden Dur-Schlusse das Gemüt in gewaltige Fesseln. Diese Mischung von Deklamation, schlichtester Deklamation und herzwarmem Gesang, die geniale Verbindung einfacher alter Weisen mit neueren hochentwickelten Kunstformen ist das Entscheidende in diesem »Miserere«. Bekannt ist, daß Allegri bei der Sixtinischen Kapelle mit dieser Arbeit alle im fugierenden Stile gehaltenen Kompositionen desselben Psalms verdrängte. Darunter waren Arbeiten von Guerrero, Palestrina und F. Anerio. Das Allegrische wurde des päpstlichen Chores ständiges Miserere für die Mittwoch und den Freitag der Charwoche und die Kompositionen von Bai und von Batni, welche endlich mit ihm abwechseln durften, folgten

seinem Stile. Auch in Florenz und im übrigen Italien wurde Burney*) auf die Frage nach dem berühmtesten »Miserere« auf das von Allegri verwiesen. Goethe nennt es (1788) »undenkbar schön« und noch Spohr hörte es (1817) von Kennern als den »Triumph« der Sixtinischen Charfreitagsmusik bezeichnet. Es gibt vielleicht keine zweite Form, in welcher die Grundstimmung dieses 51. Psalmes, das Gefühl der tiefsten Zerknirschung, so überwältigend hervortreten könnte, als die von Allegri gewählte. Als Charfreitagsmusik ist diese Komposition unübertrefflich. Für andere Zeit erlaubt der Text eine andere Behandlung und hat tatsächlich in verschiedenen Perioden und von verschiedenen Meistern derselben Epochen immer andere Auffassungen erfahren. Allegris Stil entsprach zunächst wahrscheinlich mehr dem konservativen Sinn der päpstlichen Kapelle als dem Zeitgeschmack. Aber das von ihm gegebene Beispiel hat die Wirkung gehabt, daß auch die Komponisten der späteren Zeit die Falsobordoni nicht zu den abgetanen Dingen rechneten. Sie werden gelegentlich wieder einmal für einen einzelnen Vers einer größeren Psalmkomposition verwendet. So namentlich bei den Venetianern. In rechten Fluß kommt die Produktion in der Psalmenmotette nicht vor dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Aus den Neudrucken der niederländischen Schule (bei Maldeghem) mögen da als hervorragende Leistungen imitatorischer Stimmführung hervorgehoben sein Ant. Brumels: Laudate Dominum de coelis, J. de Cleves einfach, aber sehr herzlich gehaltene Kompositionen des 82. und 85. Psalms und der 3. Psalm in dem innerlich außerordentlich erregten und äußerlich sehr wirkungsvollen Satz J. de Kerles. Die Deutschen halten länger an der Chorantiphonie fest, nur wechselt die antiphonische Gruppierung etwas freier. Ein Hauptvertreter dieser antiphonierenden Psal-

*) Ch. Burney: The present state usw., 1771 (I, 182, 206 u. ff.).

Thomas Stolzer. menmotette ist Thomas Stolzer, auch dadurch bemerkenswert, daß er als einer der ersten den deutschen Psalmentext komponiert. Seine beste Arbeit ist: »Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen«. Bald wird dann das Antiphonieren verschiedener Chöre durch das Antiphonieren oder Fugieren verschiedener Stimmen in einem Chore ersetzt und mit dem imitatorischen wechselt, je nachdem es dem Charakter des Textes entspricht, ein einfacher homophoner Satz. Der Chorpsalm verzichtet also auf einen besonderen Stil und folgt dem allgemeinen der Motette überhaupt. In dieser Gruppe stehen mit Kompositionen deutscher Texte deutsche Komponisten

David Köler. wie der Zwickauer David Köler*) voran. Der Gebrauch der Muttersprache scheint bei ihnen der Unmittelbarkeit und Kraft der Musik zugute kommen. Daß sie aber auch bei lateinischen Text die Psalmenmotette zu meistern

Ludwig Senfl. wissen, zeigt als einer der ersten: Ludwig Senfl**). Seine Psalmen sind nicht bloß durch den virtuosen Satz bedeutende Kunstwerke. Wohl vermag der allein schon außergewöhnlich zu fesseln, denn Probleme, wie sie Senfl bei der sechsmal verschiedenen Bearbeitung desselben Themas in »Laudate Dominum omnes gentes« stellt und löst, werden dem Musikfreund auch in der Geschichte der größten Meister nur selten geboten. Aber noch größer sind seine Psalmen durch die eingängliche, sichtlich aus Volksquellen schöpfende Motiverfindung, durch die eigene Art, wie sie die Stimmung der Texte erfassen und erschöpfen. In der Inbrunst der Empfindung, der Selbständigkeit und Kühnheit des Ausdrucks sind sie mit den Kompositionen Lassos nahe verwandt und haben vielleicht auf diesen einen Einfluß ausgeübt. Das Hauptstück ist in dieser Hinsicht die zweite Bearbeitung des Psalms »Deus in adjutorium« (Nr. 12 der angeführten Ausgabe). Immer mannigfach und reich an innerer und äußerer

*) Zwei Psalmen von Köler hat G. Göhler bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht.

**) Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. III, S. 2.

Gliederung hat hier Senfl die Stelle, wo der Büßer seinen Gegensatz zu den Kindern des Herrn beklagt, die Worte: »Ego vero egenus et pauper sum« so rührend und erschütternd wiedergegeben, daß alle Magdalenenbilder dagegen nicht ankommen. Die Einführung und die Sprachgewalt des im Alt und Sopran je einmal wiederholten einfachen Motivs: macht es. Es ist zugleich eine jener Stellen, an der man technisch und psychisch die Nähe des Sologesangs fühlt.

Die berühmtesten unter den älteren Psalmenkompositionen im Motettenstile sind die sieben Davidschen Bußpsalmen von Orlando di Lasso, die vor dem Jahre 1565 komponiert wurden. Diese Jahresangabe muß gegenüber der noch heute immer wieder gedruckten Anekdote, welche diese Werke mit der Pariser Bartholomäusnacht in Zusammenhang bringt, betont werden. Des Anekdotenschmucks bedürfen Orlandos Bußpsalmen nicht. Sie gehören unter die bedeutendsten Denkmäler der Vokalperiode: in eine Reihe mit dem Stabat, mit der Messe »Assumpta est« Palestrinas, mit dem Requiem des Orlando selbst und dem des Cavalli Man kann nur darüber im Zweifel sein, ob man diesen Psalmen nicht den allerersten Platz anzuweisen hat. Der ganze Reichtum an Farbe, über welchen der Stil verfügt, ist hier entfaltet, an Ausdruck, soviel als der Geist der Dichtungen zuläßt. Fest ausgeprägter Charakter in allen Sätzen, in ihrer Folge eine geniale Ökonomie, die mit den Mitteln der Steigerung oder des Kontrastes das Gemüt und die Fantasie des Hörers immer von frischem und immer stärker fesselt. Die Melodik, Orlandos Hauptstärke überall, wirkt hier doppelt gewaltig, namentlich da, wo er einfache Motive in Sequenzen weiter führt. Zuweilen setzt sie mit wahren Herzenstönen ein: Stellen, wie der Eintritt des »Laboravi« in dem ersten Psalm ergreifen auch vom Texte losgelöst. In der Auffassung des Textes Eingebungen von wahrhaft heiliger Weihe. Feierlich, als wenn ein geheimes Wunder

O. di Lasso, Bußpsalmen.

verkündet wird, tritt in demselben Psalm das »Exaudivit« ein. Wie eine Stimme in der Wüste, in der Öde klingt das »Discedite«. Daneben wieder Abschnitte, in denen eine wahrhaft Josquinsche Naivität waltet. Alles ist in diesen Psalmen von lebendiger Anschauung durchtränkt. Ihre höchste Macht liegt aber in dem Ausdruck der Grundstimmung. Nicht die Zerknirschung und das Flagellantengefühl beherrscht diese Musik, sondern die rührenden und demütigen Klagen des reuigen Sünders werden von Tönen des Gottvertrauens und der der Gnade sichern Hoffnung umrahmt und aufgenommen. Am klarsten zeigt sich diese Tendenz im Anfang der beiden Psalmen »Miserere« und »De profundis«. Für die Aufführung bieten diese klassischen Kompositionen verhältnismäßig nur geringe Schwierigkeiten. Der Satz übersteigt die Sechsstimmigkeit nicht, die kontrapunktischen Formen drängen sich nirgends auf und sind kurz und gedrängt behandelt. Die Bekanntschaft mit diesen Meisterwerken zu vermitteln, eignet sich am besten der zweite Psalm: »Beati quorum remissae sunt iniquitates« und zwar um etliche Sätze verkürzt. Wenn im ersten Abschnitt auf »remissae« die Harmonie von Es- nach A dur wechselt, wird jedermann klar, mit welcher Gewalt und Freiheit dieser Künstler über die Tonmittel herrscht. Aus den demütigen Bitten des »Delictum meum cognitum tibi feci« spricht rührend und ergreifend die ganze Fülle seines melodischen Vermögens, und das kanonische Bicinium der Bässe und Tenöre auf die Worte der Stimme Gottes: »Intellectum tibi dabo« zeigt die wunderbaren poetischen Eingebungen, über die Lassos Fantasie und Geist verfügten.

Palestrina.

Von Palestrina gibt es ein einziges, als solches betiteltes Psalmenwerk, die »Sacra .... Psalmodia usw.« von 1596. Doch hat er für seine Motettensammlungen viele Psalmentexte benutzt und grade seine Psalmenkompositionen zeichnen sich durch malerische Einzelzüge und durch den engen Anschluß der musikalischen Erfindung an den Wortgehalt aus. Als ein Hauptstück ist »Sicut cervus« zu nennen. Aus der römischen Schule und aus

Palestrinas unmittelbarer Umgebung ist hier Felice Anerio mit der Komposition des Psalms »Beatus vir« anzureihen. Sein Schlußsatz fällt aus dem Tone der Palestrinaschule durch die Erregung und die fast schauerliche Realistik heraus, mit welcher das endliche Schicksal des Sünders geschildert wird. Das ergreifende Werk ist eines der spärlichen Vorläufer jener kühnen Psalmenmotetten, durch die Schützens cantiones sacrae Aufsehen erregten. Zeitlich steht dieser Komposition als ein andres italienisches Meisterstück das sechsstimmige »Miserere« G. Gabrielis (von 1597) nahe. Es verläuft in einem einzigen Satz, der den Bau der Dichtung mit bescheidenen Modulationseinschnitten wiedergibt und auch der Ausdruck hält sich einfach an die Demut. Aber gerade durch den Verzicht auf Dramatik und auf jede Wirkung nach außen ist es ein Bußgebet von vollendeter Zartheit und Feinheit. Mit unscheinbaren Mitteln wird Gabrieli allen Wallungen des Gemüts gerecht. Eine Pause und ein extra breiter Akkord beim Einsatz des »Dele iniquitatem« — und doch spricht eine Fülle von Inbrunst aus der Stelle! Beim »quoniam iniquitatem« ein ungesuchtes chromatisches Motiv — aber wieviel Scham und Reue liegt darin! Welcher Ernst in dem E dur-Einsatz bei »tibi soli peccavi!« Und so wie an diesen Punkten ist die ganze Komposition durch Kleinarbeit ununterbrochen meisterlich.

F. Anerio.

G. Gabrieli.

Als ein weiterer viel nachgefragter Venetianischer Vertreter der Gattung ist noch Givoanni Croce mit seinen achtstimmigen Vesperpsalmen (1592) zu nennen.

G. Croce.

Die Geschichte des musikalischen Psalms ähnelt dem Gang der Passionskomposition darin, daß sie schnell alle neu auftauchenden Satzformen versucht. Der Grund ist in beiden Fällen derselbe: die poetische Gewalt der Texte, die starke Anziehung, die sie auf jede Art musikalischer Gemüter äußern. So macht denn auch in demselben Augenblick, wo sich eben die Psalmenmotette durchsetzt, das neu in Schwung gekommene Chorlied, das in der Messe zu künstlerischer Bedeutung nicht gelangt,

Psalmlied.

erfolgreiche Ansprüche auf die Psalmentexte. Sie waren in derselben Sehnsucht nach einfacher, gemeinverständlicher Musik begründet, die zuerst wohl in den sogenannten »Plenarien« den Gregorianischen Introitus-Melodien deutsche Texte zum Nachlesen für die Laien beifügt, die dann mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der ganzen Vokalkomposition der Alleinherrschaft des Kontrapunkts entgegentritt, die unter Tritonius und Genossen zu den homophonen Kompositionen Horazischer Oden, die schließlich über »Generalbaß« und »Generaldiskant« zur Monodie und zu einer »nuove musiche« führt. Wie diese Bewegung ihren größten Triumph im Lutherschen Gemeindelied erlebt, so war es auch Luther, der sie mit aufs Psalmengebiet hinüberwies. Denn der Reformator hat bekanntlich dem Schatz des protestantischeu Chorals eine Reihe Psalmentexte eingefügt, von denen »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« der bekannteste sein wird. Dieses Beispiel und die zeitgenössische Odenkomposition mögen

Cl. Goudimel. Claude Goudimel hauptsächlich angeregt haben, die sämtlichen Psalmen nach dem fransösischen Text Marots und Bedas in einfachen vierstimmigen Liedsatz zu bringen. Dieser zuerst 1565 veröffentlichte (unlängst in allen 150 Stücken originalgetreu von Expert in Partitur herausgegebene) Goudimelsche Psalter ist den Reformierten noch mehr geworden und geblieben als den Lutheranern ihr Choral: nicht bloß das Hauptstück, sondern fast das einzige Lebenszeichen der Musik in der Liturgie. Wie Luther viele, so hat Goudimel fast alle — meist noch in den Tenor gelegten — Melodien dem Volksgesang entnommen. Mitarbeiter und Nachfolger fand er auf reformiertem Boden einzelne: den ersten in dem

C. Lejeune. großen Chansonisten Claudin Lejeune, dann niederländische Musiker, unter ihnen den hervorragendsten in dem

Ecclesiacticus. sogenannten »Ecclesiacticus«*). Im ganzen sind es nicht viele, weil durch die von Goudimel selbst vorgelegte Masse der Bedarf gedeckt war. Fast eifriger

*) Neu herausgegeben von D. F. Scheurleer.

nahmen sich die protestantischen Tonsetzer, nachdem Lobwasser die Marotschen Texte übersetzt, Buchanan die Davidschen Gesänge paraphrasiert hatte, des neuen mehrstimmigen Psalmenliedes an, da es sie rhythmisch und malerisch reizte. Ihre Reihe reicht von dem Rostocker Olthof über Hammerschmidt bis zu dem Eislebener Uthredecerus (7 Bußpsalmen mit Kirchenmelodien, 1681). Auch ein Däne, A. Arebbo, tritt in ihr mit »König Davids Psalter« (Kopenhagen, 1633) auf*). Besonders ragt Hermann Schein mit den Psalmennummern seines »Cantionale« und seiner »opella nova« hervor. Schein läßt, indem er diese Arbeiten »Liederlein und Psälmlein« nennt, durchblicken, daß die eigentlichen Musiker auf das ganze Gebiet keinen großen Wert legten. Ganz ähnlich wie den Gemeindechoral und das neue Sololied überläßt man es den Dilettanten. Anch darin kommt es noch einmal zu einer Parallele zwischen Choral und Psalmenlied, daß sich auch aus letzterem wieder eine neue Gattung höherer Kunst entwickelt: vokale und instrumentale Psalmenbearbeitungen in großer Form.

Olthof. Hammerschmidt. Uthredecerus. Arebbo. H. Schein.

Dazu hatte Goudimel selbst den Anstoß mit einem (schon 1562 erschienenen) Heft von Chorpsalmen gegeben, in welchem sechzehn volksmäßige Psalmmelodien im Motettenstil durchgeführt werden. Von den Werken, welche nach diesem Vorgang die einfachen Psalmen Goudimels zu großen Orgelkompositionen ausführen, ist das hervorragendste das Tabulaturen Boeck des Anthoni van Noordt**) (von 1659) ein getreues Pendant zu den ebenfalls aus Sweelincks Schule stammenden Choralvariationen S. Scheidts, zu den späteren Seb. Bachs und der diese Meister umgebenden deutschen Orgelkomponisten. Es zeigt auch auf eine gleiche liturgische Behandlung der Psalmen bei den Reformierten, wie sie bereits bei den lutherischen Chorälen, bei den Messen

A. van Noordt. Orgelpsalmen.

*) A. Hamerick a. a. O.

**) Als 19. Stück der Publikationen der niederländischen »Vereeniging usw.« in Übertragung neu herausgegeben.

und Hymnen der Katholiken erwähnt worden ist: Gelegentlich ließ man sich auch den Psalm in poetischer Variation der einzelnen Verse vorspielen und las still den Text dazu.

Als erster Meister der vokalen Psalmvariation ist der niederländische »Phönix der Musik«, der große Peter Sweelinck anzuführen. Zwar herrscht noch keine vollständige Klarheit über den Umfang seiner Psalmenarbeit, aber sicher ist, daß er die 150 Psalmen Davids mindestens jeden einmal komponiert, und daß er mindestens vier große Bücher Chorpsalmen zu vier bis acht Stimmen herausgegeben hat*). Einzelne dieser Sammlungen erlebten mehrfache Auflagen, sie wurden außer in der Heimat des Komponisten auch in Deutschland (Frankfurt, Berlin) gedruckt, aus dem Französischen (des Marot) ins Deutsche übersetzt und von den Landsleuten Sweelincks als die Krone seiner Leistungen angesehen. Bibliothekspuren bezeugen noch heute ihre große Verbreitung im 17. Jahrhundert. Gelegenheit, sich über ihr Wesen und ihren Wert bequem zu orientieren, bietet der Neudruck, der von der vierstimmigen Fassung des achten, des vierundzwanzigsten, des fünfundsiebzigsten, des neunzigsten, des hundertzweiundzwanzigsten und des hundertachtunddreißigsten Psalms vorliegt**). Darnach sind die vierstimmigen Psalmen Sweelincks vorwiegend sehr lange drei- und vierteilige, gegen zwanzig Partiturseiten und mehr umfassende Paraphrasen der Goudimelschen Weisen. In jedem Teil hat in der Regel eine andere Stimme die Grundmelodie als breit rhythmisierten cantus firmus. Die Nebenstimmen sind zuweilen in der Einfacheit Eccardscher Choralsätze, häufiger aber in kunstvollen, mitunter strengen Nachahmungen von Motiven dagegengestellt und grundsätzlich dem cantus firmus entnommen. Auch fugenmäßige Führung sämtlicher Stimmen kommt

Peter Sweelinck.

*) Vgl. H. A. Viotta: Einleitung zum Neudruck von Sweelincks »Regina coeli« (Publikationen der »Veereeniging usw.«, I.).

**) Publikationen der »Vereeniging usw.«, XII.

vor. Die Methode knüpft hiernach locker an die altniederländische Schule, enger an den gleichzeitigen Orgelchoral an. Daß trotz dieses instrumentalen Vorbildes die Wirkung dieser Chorpsalmen Sweelincks stark und unmittelbar ist, danken sie der Wahl der kontrapunktierenden Motive, die das Wort, die Situation und ebenso die Natur der Menschenstimme in ihrer Reinheit und Eigenart wahrt. Besonders glücklich und reich ist der vierundzwanzigste Psalm erfunden. Da hat Sweelinck in der Fülle, der Eindringlichkeit und dem Fluß des Ausdrucks die Fessel des cantus firmus ganz überwunden, und es kommen Stellen, die durch Kühnheit der Deklamation geradezu in Erstaunen setzen; die frappanteste ist wohl der Eintritt der Worte: »Mais sa montagne«. Er gehört mit zu den Stücken, in denen erregte Vorstellungen und Bilder überwiegen. Sie sind es, bei denen die Fantasie Sweelincks am stärksten ist und die am meisten wirken. Bei den Aufgaben ruhiger Darstellung fesselt er feinere Hörer durch die Klarheit des Abtönens und Unterscheidens, mit einem Wort, durch seine künstlerische Bildung, aber die Begabung tritt dagegen zurück. Auch in den mehr als vierstimmigen Psalmen bleibt er in erster Linie der Meister der hellen Farben, der Sänger für Lob und Freude. Leider liegt von ihnen nur ein einziger Neudruck, der des hundertundfünfzigsten Psalms für acht Stimmen vor*). Dafür ist das aber auch ein Prachtstück begeisterter, festlich glänzender, rauschender und schwungvoller Musik, dem die Kunst der Sweelinckschen Zeit nur wenig, ihre Dichtkunst jedenfalls nichts an die Seite zu stellen hat. Für die Aufführung tut man gut, die acht Stimmen in zwei getrennte vierstimmige Chöre zu gruppieren, da nach alter Psalmenweise meist regelrecht und hinreißend antiphoniert wird. Deutschen Chorvereinen sollte dieser Sweelincksche Psalm sobald als möglich durch eine Einrichtung mit deutschem Text zugänglich gemacht werden. Durch ihn müßte es der Gegenwart mit einem Schlag

---

*) Publikationen der »Vereeniging usw.«, XVII.

klar werden, daß Sweelinck auch zu den größten Vokalmeistern seiner Zeit gehört.

In Deutschland findet sich zu dem über Goudimelsche Weisen entwickelten Chorpsalm Sweelincks schon 1607 ein Seitenstück in den auf Choralmelodien basierten Psalmenmotetten Leo Haßlers (1607), die bekanntlich 1771 als der erste deutsche Neudruck alter Musik verdientermaßen wieder herausgegeben wurden. Dem Vorgang Haßlers sind bis zu Valentin Meder und bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts viele Komponisten gefolgt. Engern Anschluß an Sweelinck zeigen die stimmreichen und »konzertweis« mit Instrumenten begleiteten Psalmen seines Schülers Paul Siefert in Danzig dadurch, daß sie Goudimelsche Melodien als Grundlage nehmen. Sie gehören in eine technische Gruppe, die man als oratorischen Psalm bezeichnen könnte.

L. Haßler. Val. Meder. Paul Siefert. Oratorischer Psalm oder Psalmkantate.

Seit Anfang des 17. Jahrhunderts schon hatte sich der Psalmentexte auch die neue Kunst der Vokalmusik mit selbständiger Begleitung bemächtigt. Das erste Werk, mit dem die »nuove musiche« in die Kirche einzieht, L. Viadanas »Cento Concerti ecclesiastici usw.« (1602) enthält auch Psalmentexte. Bald kamen aber auch spezielle Psalmensammlungen für eine und für mehrere Solostimmen mit Begleitung. Eine der frühesten, die jedoch auch unbegleitete antiphonierende Chorsätze, u. a. einen auf »Ein' feste Burg« enthält, ist die unsers Landsmanns Thomas Walliser mit dem Titel: »Kirchengesänge oder Psalmen Davids« (1614). Ähnlich mischen sich alte Motetten- und neue Kantatenmusik in den sechzehn Kompositionen des 116. Psalms, die Großmann in Jena etwas später veröffentlicht hat. An der Konkurrenz haben Schütz, Schein, M. Prätorius, Altenburg, Demantius Teil genommen. Im Laufe des 17. Jahrhunderts wird der Sologesang in den Psalmen immer beliebter. Besonders beweiskräftig sind für diese Annahme, weil sie von Laien herrühren, die beiden Kompositionen des »Miserere«, die wir vom Kaiser Ferdinand III. und von Kaiser Leopold I.

L. Viadana. Th. Walliser.

besitzen*). Bei **Ferdinand** merkt man das gesunkene Ansehen der Chormusik schon an der Textverteilung: 1. Vers **Chor**, 2. Vers Solo für ersten Sopran, 3. Vers Solo für zweiten Sopran, 4. Vers Solo für dritten Sopran, 5. Vers Terzett der drei Solosoprane, 6. Vers Chor, 7. Vers Solo für ersten Tenor, 8. Vers Solo für zweiten Tenor, 9. Vers Solo für dritten Tenor, 10. Vers Terzett für die drei Solotenöre, 11. Vers Chor. So geht es weiter mit den drei Alt- und den drei Baßsolisten bis zum »Gloria Patri« in das sich Solistenensemble und Chor endlich einmal ehrlich teilen. Die numerische Zurücksetzung des Chors wird dadurch noch verschärft, daß seine Sätze, wenn auch voll von Ausdruck und gut musikalischen Zügen, doch auffallend kurz und im einfachsten homophonen Stil gehalten sind. Dem »Miserere« **Leopolds** I. liegt das naive Prunken mit dem Solistenbestand der Kaiserlichen Kapelle fern. Es reicht der alten Kunst nicht bloß in der Menge der Chöre, sondern auch in den Solis die Hand, bei jenen sogar mit Anklängen an die Falsobordoni. Aber es läßt trotzdem keinen Zweifel darüber, daß der Sologesang mit seinen akustischen und sinnlichen Reizen die Psalmenkomposition stärker beherrschte, als es der Text zuließ. Das sonst meisterliche, durch tiefe Empfindung, kühne Sprache, sichre und freie Form fesselnde, die musikalische Dilettantenkraft der Monodieepoche frappant beleuchtende Habsburger Werk zeigt in der selbstherrlichen Koloraturfreudigkeit seiner Solosätze eine nicht bloß individuelle, sondern auch zeitliche Schwäche.

Kaiser Ferdinand III. Miserere.

Kaiser Leopold I. Miserere.

Die Gefahr war nicht ausgeschlossen, daß der Psalm ähnlich wie die italienische weltliche Lyrik ganz und gar dem Sologesang ausgeliefert wurde. Für die geistliche Musik Italiens diese Gefahr beseitigt und einen Ausgleich neuer und alter Musik herbeigeführt zu haben, ist bekanntlich das Verdienst **Carissimis**: Noch früher und entschiedener wurde ihr in Deutschand vorgebeugt und zwar von **Heinrich Schütz**, ganz insbesondere auch

G. Carissimi.

H. Schütz.

*) G. Adler: »Musikalische Werke der Kaiser usw.«, Bd. I.

durch seine Leistungen in der Psalmenkomposition. Schon durch seine Fruchtbarkeit auf diesem Gebiet gehört Schütz unter die größten Psalmenmeister aller Zeiten. Auch er hat nur einen kleinen Teil seiner Psalmen als solche betitelt, der größere birgt sich unter verschiedenen musikalischen Formennamen: Geistliche Konzerte, Synfoniae sacrae, Motetten, Geistliche Chormusik. Die Spittasche Gesamtausgabe seiner Werke gibt ja hierüber bequeme Auskunft und zeigt zunächst, daß auch Schütz allen in seiner Zeit bekannten Richtungen der Psalmenkompositionen ihr Recht zu geben strebte. Wir haben da als erste Gruppe Psalmen in der Form der einstimmigen, oder auch zwei- und dreistimmigen Solokantate komponiert. Sie sind es, die obenhin betrachtet, am meisten den Eindruck von Modesachen machen. Denn hier ist auch Schütz musikalischen Worten, wie psallare, jubilare, cantare, und er ist allen Bewegungsbegriffen gegenüber mit malenden Gesangfiguren freigiebiger, als unsere Zeit für notwendig erachtet. Aber er opfert der Manier des vokalen Kolorierens mit mehr Maß und Geschmack und auch sinnvoller und geistreicher als der Durchschnitt seiner Kollegen. Sein Figurensingen rückt in der Regel durch die Nachahmungen der Instrumente, durch umbildende und verdichtende Polyphonie aus dem Sinnlichen hinauf in den Kreis beziehungsvoller Kunst. Noch wichtiger ist es, daß diese Alterspuren quantitativ weit, weit hinter die bleibende Größe zurücktreten, die allen wesentlichen Elementen dieser Solopsalmen eigen ist. Es genügt, den ersten Teil der »Sinfoniae sacrae« (von 1629) oder den ersten Teil der »Geistlichen Konzerte« (von 1636) aufs geratewohl aufzuschlagen. In Stücken von der Herzlichket des »In te Domine speravi«, von der Fülle und Originalität der Erfindung des »Jubilate Deo«, von der Natürlichkeit der Deklamation des »Eile mich, Herr usw.« zeigt sich ein Psalmist von königlicher Art. Für Hausandachten, für Gottesdienst mit bescheidenen Mitteln sind diese Schützschen Solopsalmen wie geschaffen und sie zunächst praktisch bekannt zu machen, ist eine der

dankbarsten Aufgaben des heutigen geistlichen Konzerts. Die Mithilfe des Musikverlags kann dabei allerdings nicht entbehrt werden; es braucht Übertragungen und Einrichtungen der Originalausgabe, welche die Rhythmik modernisieren, die Dynamik einfügen und vor allem das nur skizzierte Akkompagnement für Orgel (oder Klavier) vervollständigen.

N. Strunck. A. Krieger.

Diejenigen deutschen Komponisten, die sich mit Psalmen für Solo oder Soloensemble am engsten an Schütz anschließen, sind N. Strunck und Ad. Krieger. Kriegers Terzett über: »An den Wassern zu Babel usw.« ist eins der ausdrucksreichsten Stücke aus der Entwicklungszeit des geistlichen Konzerts, in der Form allerdings etwas sprunghaft. Breiter angelegt ist seine vierstimmige Psalmkantate: »Ich preise dich, Herr«, sie hält auch den einheitlichen, wunderschön gehaltenen Grundton, den des fröhlichen Herzens, fester*).

Die zweite Hauptgruppe der Schützschen Psalmenwerke, die die Chorpsalmen umfaßt, zerfällt in mehrere Unterabteilungen. Wie schon in den Solopsalmen ein Teil der besten auf Einflüsse des Chorstils zurückgeht, so steht diese Gruppe als Ganzes über der anderen, jedoch mit beträchtlichen Gradunterschieden. Ihren bescheidensten Teil bilden der Form nach die Kompositionen zu den von Cornelius Becker gedichteten deutschen Psalmenparaphrasen, die von 1628 bis 1665 auf hundert und fünfzig Stück gebracht wurden. Es sind vierstimmige Chorlieder mit (ad libitum) beigefügtem Basso continuo. Beiträge zur Geschichte des Goudimelschen Psalters auf evangelischem Boden. Wie Schein von seinen »Psälmlein«, so hat auch Schütz von diesen Arbeiten keine hohe Meinung: Es sei, sagt er, »fast kein Musikus, welcher nicht etwa eine solche Melodey aufsetzen könnte«, und gegen die von Luther stammenden Psalmenweisen verhielten sich seine Erfindungen wie Menschen zu den himmlischen Seraphinen. Man braucht sich aber dadurch

*) Königliche Bibliothek zu Berlin. MMs. 11561.

nicht von dieser einfachen Musik abschrecken zu lassen, auf ihren Gemütswert weist Schützens eigene Mitteilung hin, daß sie sein Trost bei dem »unverhofften Todesfall seines weyland lieben Weibes« gewesen seien. Man merkt ihnen sehr wohl noch die Blütezeit des Kirchenliedes an. Bedeutend eigner sind die Psalmenmotetten, die — fünfzehn an Zahl — unter den vierzig Nummern der »Cantiones sacrae« (von 1625) enthalten sind. Ihre Anlage ist durchweg kurz und einsätzig, nur dreimal hat Schütz solche einzelnen Sätze zu einem zwei- und dreiteiligen Zyklus aneinandergereiht. In diesem knappen Rahmen wird aber soviel Kunst und bewegtes Innenleben zusammengedrängt, daß diese vierstimmigen Chorpsalmen als Unica bezeichnet werden müssen. Spitta macht in der Vorrede des betreffenden Bandes darauf aufmerksam, daß nach Kaspar Printz (historische Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst 1690) der Ruhm Schützens an diese cantiones zuerst angeknüpft hat. Das begreift sich sehr leicht. Denn diese Psalmenmotetten treten im Wesen und in den Mitteln aus jeder bekannten Reihe heraus. Soviel ungewöhnliche Intervalle und Akkorde (übermäßige Dreiklänge namentlich), solche Kühnheit in der Rhythmik, solche Schlagfertigkeit in der Nachahmung mußten an und für sich auffallen. Sie verbanden sich aber hier mit einer vollendeten Sicherheit und Natürlichkeit des Ausdrucks und sie überschütteten mit Proben des neuen dramatischen Musikgeistes an einer Stelle, wo ihn niemand erwartete, in der alten, gedrängten einsätzigen Motette. Dadurch wurden und sind sie das eigentliche Meisterstück Schützens, in ihrer Art bis heute noch von niemandem überboten. Davon zu überzeugen sind besonders die Nummern 14 (»In te Domine speravi«) und 33 (Domine, ne in furore tuo anguas me«) geeignet. Was für eine ungeheure Empfindung spricht in diesem letzten Stück allein schon aus dem Einsatz des »Miserere«, aus der Mischung von inbrünstigem Vertrauen und furchtbarer Angst, aus der verblüffenden Melodik des Motivs! Zugleich aber wird aus diesen Beispielen eine

andere Eigentümlichkeit dieser Schützschen Psalmenmotetten klar: ihre ganz außerordentliche Schwierigkeit. Wenn sich überhaupt ein Chor an ihnen versucht, darfs nur einer von den allerbesten sein. Sicherer geht man mit einem Soloquartett. Bei vielen ist das durch den Basso continuo angedeutete Akkompagnement wesentlich.

Die höchste Stufe der von Schütz getanen Psalmenarbeit bezeichnen aber auch diese Motettenpsalmen noch nicht, sondern sie findet sich erst in den mehrchörigen Psalmen mit Instrumenten, die im dritten Teil der »Sinfoniae sacrae«, in der »Geistlichen Chormusik« und in den von 1619 ab veröffentlichten »Psalmen Davids samt etlichen Motetten und Konzerten« enthalten sind. Bei ihnen kommt, verglichen mit den Psalmenmotetten, die bedeutende, äußere Wirkung hinzu, die in der großen, breiten Form dieser Kompositionen begründet ist. Wie bei den Solopsalmen, ist diese Form die neu eingeführte der Kantate. Schütz hat sie aber bei diesen mehrchörigen Psalmen mit einer ganz außergewöhnlichen Beweglichkeit der Sätze und des Tempowechsels gehandhabt. Die Musik der einzelnen Psalmen, auch der längsten, wie der 116., der 124., fließt immer frisch dahin, und der Gesamteindruck ist einheitlich und stark. Sieht man genau hin, bemerkt man als Eigentümlichkeit des Schützschen Kantatenaufbaus, daß er zur rechten Zeit sich mit sehr kurzen Sätzchen als Zwischengliedern begnügt, daß er zweitens geeignete kleine und größere Stücke durch Widerholung einprägt. Durch diese mehrchörigen Psalmen von Schütz ist die Kantate ein für allemal eine Hauptform der Psalmenkomposition, sie ist die Form des eigentlichen Festpsalms geworden. Spätere Meister, wie Händel, haben die Schützsche Grundform individuell ausgefüllt, im wesentlichen aber nur wenig geändert. Selbst bei Franz Liszt ist sie noch zu spüren, bei ihm — nebenbei bemerkt — auch Schützsche Wortauffassung, wie der Vergleich zwischen den Kompositionen ergibt, in die beide Tonsetzer den 13. Psalm gebracht haben. Am

meisten weichen spätere Psalmenkantaten von den Schützschen darin ab, daß sie neben dem Chor auch dem Sologesang einen breiteren Platz geben. Doch fehlt der in den mehrchörigen Psalmen dieses Meisters keineswegs, wenn er auch nur bescheiden auftritt. Schütz hat die Solostellen nicht als solche bezeichnet. Trotzdem ist es verkehrt keine anzunehmen und immer nur den Chor singen zu lassen. Die Punkte, an denen gewechselt werden darf oder nicht, ergeben sich aus dem Stil.

Zu der Klassizität der Kantatenform tritt bei diesen mehrchörigen Psalmen von Schütz noch die erstaunliche Fülle, die Mannigfaltigkeit und der poetische Wert der Gedanken und der Mittel. Durch das alles sind sie Gipfel der Musikgeschichte, ähnlich wie auf ihren Gebieten die Orgelfantasien Bachs und die Symphonien Beethovens. Sie erst zeigen den ganzen Schütz mit seinem Bilderreichtum und seiner sicheren Gestaltungskraft. Altes und neues verschmilzt bei ihm organisch, die Zeiten der Falsobordoni und des modernen Motivs begegnen sich in natürlichster Freundschaft. Untersucht man diese 30 mehrchörigen Psalmen auf Einzelzüge hin, so steht man wie bei den Bachschen Kantaten vor unerwarteten Überraschungen. Nicht wenige entspringen einem liebenswürdigen Realismus, so wenn in dem Choralpsalm »Nun danket alle Gott« plötzlich eine Solotrompete mit einem ganz volkstümlichen Refrain hereinspielt, wenn er in »Wo der Herr nicht das Haus baut« bei den Worten von der behüteten Stadt ein leibhaftiges Türmersignal blasen läßt. Hier schreibt er noch extra darüber: »ad imitationem cornu vigilis«. Unter die spezifischen Details Schützens, die aus diesen mehrchörigen Psalmen hervortreten, gehört auch eine Stimmführung, die gegebenen Falls die Konsequenz über den Wohlklang setzt und ohne Bedenken ganz ungewohnte Dissonanzen streift. Monteverdis Einfluß spricht daraus. Als ein Hauptparadigma hierfür bietet sich die Komposition von »Die mit Tränen säen«. Sie bietet Gelegenheit einen

praktischen Punkt zu berühren. Sie gehört nämlich zu den zweichörigen Psalmen, bei denen in jedem Chor ein Teil der Stimmen Instrumenten übertragen ist. Hier treten je drei Posaunen mit je zwei Chorstimmen und der Orgel zusammen. Diese eigentümliche Mischung, ursprünglich ein Notbehelf kleiner Kapellen bei den stimmreichen Werken der venetianischen Schule, wurde als ein neues Gehörsphänomen allmählich beliebt und findet sich auch bei den Zeitgenossen von Schütz. Sie bietet aber bei der Aufführung große Schwierigkeiten für das reine Zusammenklingen und der Dirigent wird gut tun, den Posaunen reichere Gelegenheit zum Einspielen mit der Orgel und zum Ausgleich temperierter und natürlicher Stimmung zu geben. Bei den mehrchörigen Psalmen mit vollerem Orchester ist diese Schwierigkeit bedeutend geringer.

Wie durch Schütz in Deutschland, so wurde auch in andern Ländern durch ihm verwandte Geister das drohende Monopol des Sologesangs ferngehalten, doch erhalten von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab die Psalmen für ein, zwei, seltener für mehr Solostimmen mit Begleitung von Cembalo, Orgel und Orchesterinstrumenten einen breiten Platz in der Praxis. Auch die architektonische Anlage dieser Solopsalmen folgt der Kantate: Rezitative wechseln mit geschlossenen Sätzen. In den letzteren erscheint zuweilen auch der Chor abwechselnd mit den Solisten. Der Klassiker und Spezialist dieses solistischen Psalmens ist Benedetto Marcello. Seine 50 Psalmen, denen Paraphrasen des italienischen Dichters G. A. Giustiniani unterliegen, Nachdichtungen der biblischen Texte im Zeitgeschmack, wie sie in Italien shon 1554 auftauchen, waren überall verbreitet. Die erste Hälfte (1724 veröffentlicht) wie die zweite (1726—27 herausgegeben) erlebten mehrfache Auflagen, Nachdrucke, Übersetzungen und Bearbeitungen und standen lange im Weltrufe fest. Noch 1865 veröffentlichte Lindpaintner in Stuttgart eine Neuinstrumentierung von zwölf dieser Psalmen, und der letzte französische Auszug aus dem

B. Marcello, Solopsalmen.

acht splendide Foliobände umfassenden Werke ist erst zwanzig Jahre alt. Marcello ging an seine Aufgabe mit dem doppelten Rüstzeug des Forschers und Musikers. In der mit Lobgedichten seiner Bewunderer, mit Beglückwünschungsschreiben angesehener Kollegen geschmückten Vorrede des ersten Bandes stellt er in dem unfehlbaren Tone, welchen wir an theoretisierenden Künstlern gewohnt sind, die Grundsätze fest, nach welchen nicht bloß seine, nach welchen die Psalmen überhaupt und immerdar komponiert werden sollen. In der alten Musik, der der Hebräer uud Griechen, suchte Marcello das Kolorit, in dem Musikdrama seiner Zeit aber Seele und Leib seiner Psalmenmusik. In der Tat hat Marcello mit großem Geschick in seine Psalmen altertümliche Tonelemente eingeflochten, Originale oder imitierte lydische und andere griechische Weisen, namentlich aber viele Synagogengesänge, welche er bei spanischen und deutschen Juden sammelte. In dieser Hinsicht sind die Psalmen Marcellos geschichtlich merkwürdig: sie sind einer der ersten Versuche archaisierenden Sologesangs. Im Effekt ist dieser Versuch verschieden ausgefallen: hie und da — z. B. im 9. Psalm, wo die drei Stimmen bei den alten hebräischen Intonationen in breiten Unisonos zusammentreten — großartig, an anderen Orten noch opernhafter als die späteren Versuche in Verdis »Aida« oder in Meyerbeers »Prophet«. Auch sonst ist der Wert der einzelnen Psalmen nicht gleich. Wenn die neuere deutsche Kritik jedoch die Psalmen Marcellos im allgemeinen etwas geringschätzig zu behandeln begonnen und sogar versucht hat — verleitet durch die bürgerliche Stellung des Komponisten — diese Werke als dilettantische Produkte hinzustellen, so schlägt sie einen Irrweg ein. An einer gewissen Unruhe in der Gesamthaltung, an einem beim Vergleich mit den Meisterwerken der Vokalperiode hervortretenden Mangel an Harmonie, und, wenn man will, auch an kirchlichem Geiste leiden sie. Aber die kontrapunktische Geschicklichkeit ist keineswegs gering. Und die Erfindung zeigt in den

Psalmen, welche für mehrere Solostimmen (gewöhnlich mit hinzutretendem Chore) geschrieben sind, einen mehr als gewöhnlichen, einen fantasievollen, dichterischen Musikgeist. Unter den Duetten namentlich finden sich liebenswürdig und freundlich feine Abschnitte in Menge. Besonders ragen in dieser Klasse der 22. (für zwei Altstimmen), der 24. (Baß und Tenor) und der 25. Psalm (Baß und Alt) hervor. Die für eine Solostimme geschriebenen sind alle schwächer. In ihnen fällt Marcellos Melodik sehr häufig in den kurzen tänzelnden Tontrab, welchen die venetianische Oper für ihre Ariette, die theatralische Schwester des Gassenhauers, liebte. Auf der andern Seite sucht er apart zu sein und verunziert seinen sonst musterhaft gesanglichen Stil durch unnötige Ausnahmeintervalle und barocke Wendungen. Bei alledem bleibt auch in diesen einstimmigen Psalmen noch viel zu bewundern: die geistvolle Anlage, der Anschluß an die Poesie, die vorzügliche Deklamation und der bedeutende Ausdruck der Rezitative. Der Begleitungsapparat dieser Psalmen beschränkt sich bei den meisten auf ein Generalbaßinstrument (Orgel, Cembalo, Klavier), so daß sie sich gut zur geistlichen Hausmusik eignen. An obligaten konzertierenden Instrumenten finden sich beigegeben Cello im 15., zwei Bratschen im 21. Psalm. Von den Komponisten, welche auf dem Felde der Psalmenmusik Marcello als Muster nahmen, ist G. B. Martini (Miserere), später der Abbé Stadler zu nennen. Weiter im 19. Jahrhundert wird der reine Solopsalm wieder seltener.

G. B. Martini. **Abbé Stadler.**

Die Reihe der in neuen Sammelwerken vertretenen Hauptarbeiter in Psalmmotette und chorischer Psalmkantate beginnt mit dem Münchener Ercole Bernabei und mit Paolo Colonna, deren Psalmen alten Chorverzeichnissen nach früher viel gesungen worden sind. Von A. Scarlatti sind die beiden Stücke »Dixit Dominus« und »Laudate pueri« zu nennen. Wie diese drei, widmet die Mehrzahl der mit ihnen lebenden italienischen Tonsetzer die Hauptkraft der Psalmenmotette mit unvergänglicher Frische, aber ohne den Typus zu verändern. Als

E. Bernabei. **P. Colonna.** **A. Scarlatti.**

eine hervorragende Psalmkantate aus dieser Epoche ist C. M. Claris »De profundis« noch heute allgemein bekannt. Unser Landsmann J. Fux vertritt wieder die Psalmenmotette, ebenso A. Lotti und Fr. Gasparini. Die bei Scarlatti genannten beiden Psalme kehren auch bei den anderen immer als die Hauptstücke wieder; dazu noch das »Miserere« und sie werden von allen Musikern ziemlich ähnlich behandelt. Die liturgische Brauchbarkeit ist der Leitstern für Anlage und Erfindung: die thematischen Ideen erfahren nur eine knappe Ausführung, reiche Wortwiederholungen, breitere Formen der Nachahmungen, wie wirkliche Kanons und Fugen sind vermieden, in rein deklamatorischen Stellen klingt die erste Zeit des mehrstimmigen Psalmengesangs häufiger wieder an. Am weitesten geht in dieser Richtung Ant. Caldara, der erste Komponist der nach Schütz wieder eine ganz besondere Auffassung der Psalmenmotette durchsetzt. Nur ist der Stil Schützens auch in seinen Chorpsalmen trotz der wenigen eingestreuten Falsobordonen und der konsequenteren Durchführung des Wechselgesanges vorwiegend modern. Caldara dagegen erstrebt ähnlich wie Marcello einen altertümlichen Eindruck. Die Falsobordoni erhalten bei ihm einen breiteren Platz, und das erste Gebot, dem seine Melodien und Harmonien folgen, ist das der Würde und Feierlichkeit. So sehr seine Motive an Charakter und an Treue gegen das Wort hervorragen, die volle Freiheit der Erfindung versagt sich Caldara einem alttestamentarischen Pathos zu Liebe. Seine Psalmen sind nicht in dem Geiste beweglicher Harfengesänge, wie sie David anstimmen konnte, gedacht, sondern als eine Musik, welche die erhabenen Hallen des Salomonischen Tempels zu füllen hätte. Auch dieser Standpunkt kann als eins von mehreren Idealen der Psalmenkompositionen gelten. Ein ganz besonderer Meister ist Caldara in der Behandlung der Antiphonie. Die Mannigfaltigkeit, mit welcher er den Wechsel bestellt, bald die Gruppen näher zusammenzieht, bald weiter voneinander rückt, trennt und eint, die Rhythmen und die melodischen Linien der

J. Fux. A. Lotti. F. Gasparini. A. Caldara, Psalmen.

Motive nach dem Geist des Textes bildet, das alles zeigt einen höchsten Grad von Kunstbeherrschung. Man wird die Zeit begrüßen dürfen, wo diese Psalmen Caldaras der Praxis der Chöre zugeführt werden. Die »Denkmäler der Tonkunst in Österreich« planen die baldige Veröffentlichung. In einer anderen Gruppe von Psalmenkompositionen hat Caldara sich der modernen Weise, der Psalmenkompositionen mit Sologesang und Orchester zugewendet. Das daraus bekannteste Werk, ein »Miserere«, ist gut, aber nicht hervorragend.

Unter den zahlreichen Kompositionen des 112. Psalms, der ein Jahrhundert lang geradezu ein Pflicht- und Favoritstück der Tonsetzer ist, befindet sich auch eine sehr schwierige Solokantate für Sopran von G. F. Händel. Sie ist dadurch besonders interessant, daß sie als ein Werk aus der Knabenzeit für die musikalische und persönliche Frühreife des Komponisten ein gewichtiges Zeugnis ablegt. Während seines ersten römischen Aufenthaltes hat Händel (nach Chrysander) diesen Psalm umgearbeitet und noch zwei weitere dazu geschrieben, von denen der eine »Dixit dominus« schon Händels ganze Eigentümlichkeit: — die berühmten Unisonos in breiten Noten, die kurzen schmetternden Jubelmotive — zeigt. Dann benutzte er das »Laudate pueri« wieder für die Komposition des 100. Psalms »Jubilate«, welcher mit dem Utrechter Te deum zugleich aufgeführt wurde. In diesen drei Bearbeitungen derselben Grundideen tut man einen tiefen Blick in Händels Studiengang, in seine Entwicklung und in die ganz wunderbare Beanlagung dieser gesegneten Künstlernatur. Ein so reiches Maß von Bildungsfähigkeit, gesundem Gefühl und Takt, wie uns bei dem Vergleiche dieser drei Arbeiten entgegentritt, wird in der Kunstgeschichte nicht zu überbieten sein. Aber die besondere Bedeutung, die Händel für die Psalmenkomposition hat, bringen sie noch nicht zum Ausdruck. Dies geschieht erst in den viel gerühmten, aber — wenigstens in Deutschland — wenig aufgeführten Anthems. Die erste Reihe bilden die sogenannten

G. F. Händel, Psalmen und Anthems.

Chandos-Anthems, welche Händel während seiner Kapellmeisterzeit beim Herzog James von Chandos für den Gottesdienst zu Cannons in den Jahren 1716—18 schrieb. Diese Anthems sind Kantaten großen Stils für Soli, Chor, Orchester und Orgel. Ihre Gesamtzahl beträgt — abzüglich der doppelten Bearbeitungen einzelner und des ersten Anthems, welches nur ein Arrangement des »Jubilate« vom Jahre 1713 ist — zehn. Davon sind die ersten sechs für dreistimmigen, die folgenden für vierstimmigen Chor gesetzt. Auf die Zeit des antiphonischen Kirchengesangs zurückdeutend, war der Name Anthem zu Händels Zeit in England Allgemeinbegriff für jede Art kunstvoller Kirchenmusik geworden, welche wirklich für die Ausführung im Gottesdienst bestimmt war und ist das bis heute geblieben. Dem Text nach sind Händels Chandos-Anthems Psalmenmusik und als solche außerordentlich breit angelegt; einzelne bestehen — die Ouvertüren nicht mitgezählt — aus acht oder mehr Sätzen. Auch die einzelnen Sätze sind umfangreich, namentlich unter den Chorsätzen haben viele eine Ausdehnung und Länge, wie sie bisher bei Händel noch nicht vorgekommen war und sich später nur selten wiederfindet. Die ungewöhnliche Form hängt damit zusammen, daß Händel sich in diesen Anthems eine neue Aufgabe gestellt hat. Das war die Schilderung der Natur und der göttlichen Wunder. Wenn er darin eine Hauptseite der Psalmpoesie sah, so war das ohne Zweifel eine ähnliche einseitige Auffassung, wie sie Ernst Bach und Valentin Herbing bald darauf den Gellertschen Fabeln gegenüber vertraten. Aber es war eine grandiose Einseitigkeit und ihre Folgen gaben der Musikgeschichte eine neue Wendung. Denn mit seinen Chandos-Anthems hat Händel zuerst mit Entschiedenheit den großen Stil betreten, welcher das Merkmal seiner Oratorien bildet. In letztere ist mancher Satz aus dem Chandos-Anthems wörtlich oder umgebildet übergegangen. Für berühmte Partien des »Messias« und des »Israel« enthalten die Chandos-Anthems die ersten Skizzen. Namentlich zu den

großen Tonmalereien des letztgenannten Oratoriums bieten die Anthems Nr. 1 und 10 mit ihren Schilderungen von Meeresbrausen, von Blitz und Donner, vom Beben und und Schüttern der Erde, eigentümliche Seitenstücke. Diesen und anderen großen Leistungen einer ebenso kühnen und mächtigen als sichern Fantasie treten aber in den Anthems auch solche der Empfindung ebenbürtig entgegen. Die bedeutendste Arbeit in dieser zweiten Klasse ist das dritte Anthem »Have mercy upon me«, eine Komposition des bekannten Bußpsalms von ergreifender Innigkeit und Schönheit und zwar auch in den Sologesängen, welche im allgemeinen die Höhe der Chöre und Ensembles in diesen Anthems nicht erreichen. Dem dritten steht das sechste nah: »Wie der Hirsch schreit«, von welchem drei Bearbeitungen vorhanden sind, deren dritte in die Zeit vor Chandos zu gehören scheint. Durch Originalität der Anlage und der Stimmung ist das neunte Anthem »O praise the Lord« (Psalm 135) besonders ausgezeichnet. Sein erster Satz hat die Händel eigene Verbindung von choralartigen Motiven mit konzertierenden; der große $^{3}/_{2}$-Takt über »With cheerful notes« auf dieselbe Mischung frommer und hell jubelnder Gefühle gebaut, bringt ganz eigene Ausklangseffekte in den breiten Unisonos, zu welchen die Stimmen an vielen Periodenschlüssen zusammentreten.

Die zweite Reihe der Händelschen Anthems, die Krönungsanthems, gehört durch die Mehrzahl der Texte ebenfalls zu den Psalmenkompositionen. Händel schrieb sie, vier an Zahl, im Jahre 1727 zur Krönung Georgs II., welche im Westminster mit besonderer Pracht vor sich ging. Auch für den musikalischen Teil wurde Außerordentliches aufgewendet. Händel ließ ein neues Podium errichten und eine besondere Orgel bauen. Ein sechszehn Fuß langes Riesenfagott, welches, ebenfalls nach Händels Angabe, für diese Gelegenheit hergestellt wurde, konnte niemand spielen. Es blieb bis zu der großen Gedächtnisfeier, welche im Jahre 1784 zu Ehren des verstorbenen Komponisten stattfand, unbenutzt.

Es gibt in diesen Krönungsanthems einzelne Sätze, welche weiter nichts als ihre musikalische Schuldigkeit tun. Von dem Anthem »Let Thy hand« gilt das fast durchaus. Der überwiegend größere Teil dieser Anthems ist aber von einer wunderbaren Inspiration durchzogen, hier fortreißend und rauschend, wie das ganze knappe Anthem »Zadock, der Priester«, dort lieblich kindlich und innig, wie der erste Satz von »My heart is inditing«. Letzteres ist für die Krönung der Königin bestimmt. Daß Händel sich die Krönungsfeierlichkeit als einen Akt dachte, bei welchem das ganze Volk dabei sein müßte, ist gar nicht zu verkennen. Namentlich das Anthem »The king will rejoice« trägt diesen Stempel einer — im besten Sinne des Wortes — für alle Welt passenden Musik. Man kann es für das vorzüglichste halten. Der Zweck, für welchen die Anthems geschrieben wurden, kommt auch in der pompösen Besetzung des Orchesters, in welchem die Trompetenfarbe hervorsticht, zum Ausdruck. In diesem Punkte unterscheiden sie sich zunächst von den Chandos-Anthems. Für Musikfeste eignen sie sich besonders und sind auch nach 1870 vorübergehend dafür benutzt worden. Händel selbst beutete auch diese Anthems später für größere Werke aus, z. B. für das »Gelegenheitsoratorium« und für »Deborah«.

Eine dritte Reihe Händelscher Anthems besteht aus Gelegenheitsarbeiten, welche Händel für Hochzeiten im königlichen Hause und andere öffentliche Zwecke fertigte. Die Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft bringt diese letzten, im Gehalte zurückstehenden und von der Praxis der Konzerte bis heute gänzlich übergangenen Anthems in der 36. Lieferung.

G. F. Händel, Trauerhymne.

Es darf an dieser Stelle gleich der »Trauerhymne« mit gedacht werden, welche Händel im Jahre 1737 als eine Art Requiem für die Beisetzung (17. Dezember) der Königin Karoline schrieb, da der Text auch dieses Werkes zum überwiegenden Teile aus Psalmenstellen besteht. Diese Komposition, welche Burney in seiner Geschichte der Musik etwas übertreibend an die Spitze aller Werke

Händels stellt, ist eine durch Weichheit, Zartheit und edle Herzlichkeit ausgezeichnete Nänie, ganz dem Charakter der guten, milden wohltätigen Frau entsprechend, zu deren Ehren sie gesungen wurde. In keinem anderen von den größeren Vokalwerken des Tonsetzers stehen so viel rührende Stücke. Händel scheint bei der Arbeit eine gewisse persönliche Ergriffenheit nicht überwunden zu haben. Er flocht Erinnerungen hinein, welche in seine eigene Jugend zurückreichen: einen Anklang an das »Ecce quomodo« seines Namensvetters Handl (Jakob Gallus) in den Satz: »Their bodies« (»Ihr Leib kommt im Grabe zur Ruh«); den in Halle und in ganz Sachsen als Grabgesang gebräuchlichen Choral: »Herr Jesu Christ, du höchstes Gut« in dem großen Eingangssatz »The ways of Zion« (»Ganz Zion trauert usw.«). Er bildet in diesem Satze das Fundament eines der reichsten und vollendetsten Kunstbauten, die wir besitzen. Das kirchliche Element, welches hier unbestritten herrscht, tritt in den anderen Sätzen vermittelnd und erhebend dazwischen. Die knappe, eine übervolle Stimmung hinter Wortkargneit bergende Ouvertüre der »Trauerhymne« entstand erst, als Händel das Werk zur Einleitung seines Oratoriums »Israel« umarbeitete. Über die Besetzung bei der Aufführung berichten die Zeitungen: achtzig Sänger und hundert Instrumentalisten.

Die »Trauerhymne« war eines der ersten Werke, welches sich von den Händelschen großen Chorkompositionen in Deutschland verbreitete, leider in entstellter Form. Man machte so unpassend als möglich ein Oratorium: »Empfindungen am Grabe Jesu« daraus; der erste herrliche Satz wurde dabei grausam zerschnitten und büßte seine eigentliche Schönheit vollständig ein.

In der späteren Psalmenkomposition haben Händels Anthems erst auf Mendelssohn eingewirkt. Von den in der Händelschen Zeit angesehensten Psalmenkomponisten ist die Mehrzahl in der Gegenwart vergessen. Das gilt von dem älteren Fasch, es gilt von Feo; es gilt auch von J. A. Hasse, der unter andern das »Miserere« viermal

J. F. Fasch, Feo, J. A. Hasse.

komponiert hat, einmal nur für Männerstimmen, ein andermal für Knabenstimmen allein. Nur von Leonardo Leo bringt das Konzert zuweilen noch die Kantate »Dixit dominus« und häufiger bringt es sein achtstimmiges »Miserere«. Beide sind ausgezeichnet durch breites Maß. Längere Psalmenkompositionen gibt es nicht. Das »Dixit dominus« (in der Kümmelschen Sammlung gedruckt) prägt sich schon durch die Faßlichkeit der Themen ein; der Eindruck wird noch durch die an vielen Stellen hervortretende Originalität der Auffassung und des Ausdrucks befestigt. Die Wiederkehr des Schlußmotivs vom Ritornell des ersten Satzes, die gewaltige Deklamation der Worte: »sedet a dextris« durch die Bässe an demselben Orte sind solche subjektive, aber wirkungsvolle Eigentümlichkeiten. Das achtstimmige »Miserere« Leos gehörte zu den berühmtesten Tonwerken seiner Zeit und ist heute noch eines der geschichtlich interessantesten. Der Charakter einer Übergangsepoche mit ihren fremdartigen Versuchen und merkwürdigen Bildungen ist kaum einem zweiten Tonwerke schärfer aufgeprägt als diesem »Miserere«. Seiner Form nach ist es eine begleitete Motette, geistig steht es auf dem Boden des Musikdramas; es ist in der Konzeption vorwiegend theatralisch, — theatralisch in jenem von Marcello und Caldara, neuerdings besonders von Berlioz vertretenem Sinne genommen, in welchem die Fantasie sich mehr in das Zeremoniell des Gebets versenkt, als in den Sinn der Gebetsworte selbst. Daher die von Stimme zu Stimme wandernden einstimmigen Episoden, welche die Intonationen des Liturgen nachahmen, daher die Wiederkehr derselben Formeln und Manieren in den meist kurzen vielstimmigen Sätzchen. Wenn es auch nicht immer die richtige ist, so ist doch die Stimmung und Begeisterung in der Komposition bedeutend. Musikalisch ist das »Miserere« reich an genialen Einzelheiten. Eine der merkwürdigsten dieser Stellen, vollständig romantisch geartet, ist der Anfang des »Averte faciem« mit dem in den unteren Stimmen durchgeführten Motive:



L. Leo. Dixit Dominus und Miserere.

Aus der Psalmenkantate jener Epoche taucht zuweilen Glucks »De profundis« auf. Diese Komposition markiert den Ernst der Stimmung mehr, als daß sie ihn ausführt. Einzelne Stellen treten aus dem Geist der Skizze heraus, namentlich das einfach herzliche »Quia apud te«. Oft glauben wir Mozart zu hören, so in dem Abschnitt: »Misericordia«. Vollständig eigen und Gluckisch ist das Kolorit des Orchesters: der vorwiegende Klang der Posaunen und tiefen Hörner. Von den Streichinstrumenten fehlen die Violinen. Die Gesamtwirkung der kleinen Komposition, der einzigen, mit welcher der Reformator der Oper heute auf dem kirchlichen Gebiete erscheint, ist hochfeierlich.

C. W. v. Gluck, De profundis.

Zu den gegenwärtig übergegangenen Psalmenkomponisten gehören ferner J. Haydn, Sarti, Naumann und Ph. E. Bach mit Psalmenkantaten, welche fast alle eine Neigung zur Umständlichkeit kennzeichnet. Von Mozart besitzen wir Psalmen in der Bündelform der Vespern. Zur musikalischen Ausstattung der Vesper gehören fünf Psalmen und das Magnificat als Schluß. Diese Bestimmung bedingt eine kurze Ausführung der einzelnen Psalmen. Die Mozartschen sind einsätzig. Die schon längere Zeit (durch Peters) herausgegebene Vesper vom Jahre 1770 hat in den Nummern 2 (»Confitebor«) und 4 (»Laudate pueri«) Nummern von hervorragender geistiger Bedeutung. Die letztere ist im strengen fugierenden Stile und altertümlichen Tone gehalten. In Süddeutschland kommt zuweilen noch eine einzelne Mozartsche Bearbeitung des »De profundis« usw. zu Gehör, eine knappe, häufig bloß deklamierende Komposition. Von den Wiener Klassikern erscheint merkwürdigerweise ziemlich oft Franz Schubert in den Aufführungen der Chorvereine mit einer Komposition des 23. Psalms für vier aequale Stimmen (Quartett oder Chor von Frauenstimmen oder Männerstimmen) mit Klavierbegleitung. Das liebenswürdige, aber sehr harmlose Werk verdankt diese Bevorzugung seiner einfachen Form, welche über das Lied nicht weit hinausgeht, seiner

J. Haydn, Sarti, Naumann, Ph. E. Bach. Mozart, Vespern.

F. Schubert, Der 23. Psalm.

leichten Ausführbarkeit und seinem Wohlklang. Als weitere Tonsetzer, welche vor einigen Generationen auf dem Gebiete der Psalmenkomposition Ansehen genossen, sind zu nennen Abbé Vogler, der mit Stadler in die Schule Marcellos gehört, Andreas Romberg, der Komponist der »Glocke«, und Peter v. Winter, von welchem fünfzig Psalmen vorhanden sind. Die Mehrzahl der Kompositionen dieser und verwandter Tonsetzer derselben Epoche verläuft ungemein breit, ermangelt aber der Merkmale eines besonderen Psalmenstils.

Abbé Vogler, A. Romberg, P. v. Winter.

Der erste Komponist im 19. Jahrhundert, dessen Psalmen wieder einen tieferen und nachhaltigeren Eindruck erreichten, war Felix Mendelssohn. Verschiedentlich ist in der Zeit, wo seine Psalmen zuerst erschienen, die Meinung ausgesprochen worden, ob nicht auf dem Gebiete der kirchlichen Komposition Mendelssohns größte Stärke zu suchen sei. Und diese Meinung mag wohl die richtige sein. Wir stehen, ermüdet durch den Eifer einer maßlosen Nachahmerschaft, auch ihnen heute etwas kühler gegenüber als die Musikwelt, welche vor 50 und 60 Jahren lebte. Eine kurze Zeit der Ruhe wird sie wieder in ihrer ganzen Frische erstehen lassen. Sie sind einer langen Zukunft gewiß, wie alle Kunstwerke, in welchen sich eine wirkliche Individualität, sei es auch eine beschränkte, meisterlich äußert. In Mendelssohns Psalmen dringt der weiche Grundton vielleicht allzu stark hervor, ihre Andacht bedient sich etwas häufig derselben Wendungen, und im Ausdruck der erhabensten, der düsteren und schauerlichen Ideen erscheinen ihre Töne etwas matt. Aber Mendelssohns Bitten und Beten, sein Bekenntnis des Gottvertrauens ruht nicht auf kalten Musikformeln; ein warmer Strom herzlichen Gefühls und gläubiger Hingebung durchdringt seine musikalischen Gebete und wenn er Gott lobt und dankt, schwingt sich seine Musik zu einer Kraft und Begeisterung auf, welche uns erhebt und einzustimmen zwingt. Mendelssohns Jugend fiel in eine Zeit, in welcher auf allen Gebieten ein Aufleben des religiösen Gefühls bemerkbar wurde.

F. Mendelssohn.

Von den Künstlern folgten die einen, unter ihnen viele Maler, dieser Bewegung mit der Fantasie, die andern, von Schleiermacher angeregt, mit dem Herzen. Auf letzterer Seite fand der junge Mendelssohn seine Stellung. Die direkten musikalischen Quellen für Mendelssohns Psalmenstil liegen viel weniger in den Werken und der Weise von Bach und Händel, als häufig behauptet wird. Bei den Oratorien ist das anders, aber bei seinen Psalmen zeigt sich Bachscher Einfluß fast gar nicht, Händelscher allerdings, aber nicht stark. Seine Hauptvorbilder sind hier bei den Italienern zu suchen: in Marcello für die Kantaten, in den Meistern der Vokalperiode für die Psalmenmotetten.

F. Mendelssohn. Wie der Hirsch schreit.

Unter den Psalmenkantaten des Tonsetzers ist die bekannteste und am häufigsten aufgeführte die Komposition des 42. Psalms: »Wie der Hirsch schreit«. Diese Arbeit (op. 42), auf der Hochzeitsreise entstanden, ist unter den größeren Vokalwerken Mendelssohns diejenige, welche den sentimental-romantischen Grundzug seines Wesens am stärksten zum Ausdruck bringt. In alle Farben dieser Musik ist ein gemeinsamer Beiklang milder Schwärmerei gemischt und der leidenschaftliche, äußerste Seelennot kündende Ton des Textes ist zu einem empfindungsvoll elegischen gedämpft. Das Dichterwort von der »Wonne der Wehmut« ist wie geschaffen für diese Komposition. Die Unterschiede in den Äußerungen der verschiedenen Empfindungen: Sehnsucht, Bußgefühl und Hoffnung sind außerordentlich fein. Sie würden unbemerkt bleiben, wenn nicht die Form der musikalischen Mitteilung in ihrer Lebendigkeit und in ihrem Reichtum ein Gegengewicht böte, welches Eindruck und Wirkung sichert. In der Gestaltung dieser Form verrät sich jene Fülle von kunstgeschichtlichem Wissen und kunstgeschichtlicher Bildung, welche an der hervorragenden Stellung Mendelssohns keinen geringen Anteil hat. Der Bekanntschaft Mendelssohns mit der alten Psalmenkomposition verdankt sein »42. Psalm« einige seiner schönsten poetischen Vorzüge:

die Einschaltung von Rezitativen, den das antiphonische Verfahren nachbildenden Wechsel von Frauen- und Männerchören, die Vereinigung von Solo- und Chorgesang in sogenannten Ensemblesätzen, die durch Wiederholung des Thema »Harre auf Gott« herbeigeführte Abrundung der zweiten Hälfte. Auch die Erweiterung des Textes durch den Schlußabschnitt »Preis sei dem Herrn« ist auf eine Nachbildung alter Tradition zurückzuführen: daß Psalmen und Hymnen von alters her mit dem »Gloria Patri« abschlossen, war im Laufe der Zeit wenigstens auf der protestantischen Seite vergessen worden. Unter den Chorsätzen des Psalms ist der erste »Wie der Hirsch schreit« der bedeutendste. Ihn zeichnet ein großer und freier Ton im Ausdruck der Sehnsucht nach Gott aus, sein Aufbau gelangt zu bedeutenden Höhepunkten. Der zweite dieser Höhepunkte, der Schluß des Mittelteils, ist musikalisch durch eine geniale Wendung, die kühne und feine Rückkehr in die Haupttonart F dur, gekennzeichnet. Der Schlußchor schlägt energisch volle Saiten der Freude an, so daß der Hörer durch einen frischen und festlichen Eindruck gehoben von dem Werke scheidet.

F. Mendelssohn, 95. Psalm.

Der nicht lange Zeit nach dieser Komposition entstandene 95. Psalm »Kommt, laßt uns anbeten« (op. 46) verwendet den Solisten (Tenor) als geistigen Führer der Menge. Dadurch, daß der Chor seine Worte nachsingt, erhalten sie eine verdoppelte und verstärkte Bedeutung. Aus der Anlage der Komposition spricht ein hohes Pathos. Sie beginnt im Charakter demütig frommer Andacht (Nr. 1, Tenorsolo mit Chor), geht dann mit dem von dem festlichen Signale

Allegro.
Kom-met her-zu!

durchzogenen Chor in den Ton drängender Begeisterung über und endet nach zwei, denselben Stimmungskreis nochmals durchkreuzenden Zwischennummern, dem lieblichen, dankbar ergebenen Duett: »Denn in seiner Hand« und dem kraftvollen Chor »Denn sein ist das Meer« mit ernster Mahnung: die Schlußnummer »Heute, so ihr seine Stimme höret« (Tenorsolo und Chor) ist eins der schönsten Ensemblestücke, welche

Mendelssohn erfunden hat, im Ausdruck eines tiefen Ernstes, einer edel wehmütigen und besorgten Stimmung, eine ideale Leistung. Hoheit und Traurigkeit teilen sich in seinen Eindruck so eigen, daß man zum Vergleich am besten Seitenstücke von Mendelssohn selbst heranzieht. Die Sopranarie »Jerusalem, die du tötest usw.« aus »Paulus« steht diesem Schlußsatz geistig am nächsten, doch ist in ihm die Empfindung in eine viel größere und mächtiger erregte Form geleitet. Die Chorsätze des Psalms kennzeichnet eine große Einfachheit und Entschiedenheit der Melodik. Das Bild, welches Mendelssohn hier von der Psalmenkomposition vorschwebte, trug den Wahlspruch: kernig und würdig. Auf diesen Eindruck hin arbeitet die Behandlung der Vokalpartie, sie erreicht ihn namentlich mit den wohlberechneten Unisonostellen. Daneben finden sich Einzelheiten von größter Feinheit der Auffassung. Besonders schön ist die Pianostelle im ersten Chor zu den Worten »und niederfallen«. Es ist auch unbeschadet des Strebens nach großem und einfachem Stil viele kunstvolle Arbeit eingesetzt. Den Schluß des zweiten Chors bildet ein Kanon zwischen Frauen- und Männerstimmen über die Worte »Denn der Herr ist ein großer Gott«. Am Schluß der Nr. 4 kehrt die Musik des Eingangs wieder.

F. Mendelssohn, Nisi dominus und Da Israel aus Egypten zog.

Die andren Psalmenkantaten Mendelssohns erscheinen im heutigen Konzerte seltener. Sein »Nisi dominus« (op. 31), der Erstling Mendelssohns in der Gattung, während des ersten römischen Aufenthalts geschrieben, ist eine durch die in den Sätzen herrschenden Gegensätze mächtige Komposition. In seiner erregten Grundstimmung, welche mit der der Hauptarien der Glaubenshelden Paulus und Elias verwandt ist, mag er aber den Ideen, welche sich Mendelssohn später selbst von der Psalmenmusik gebildet hatte, nur wenig entsprochen haben. Unter den Vorbildern, welchen Mendelssohn in diesem Werke nachfolgte, ist ausnahmsweise S. Bach zu bemerken. Von ihm rührt die wiederholt versuchte Annäherung an den Ton des Chorallieds her.

Wenn dieser Psalm von dem Konzert mit einigem Rechte übergangen wird, so bleibt dies bei der großen Psalmenkantate, welche Mendelssohn über »Da Israel aus Egypten zog« (op. 51) geschrieben hat, sehr zu bedauern. Das einzige Bedenken, welches man dieser, namentlich auch durch auf Händels Stil fußende Tonmalereien imposanten Komposition gegenüber äußern kann, ist ein Lob: die Bemerkung, daß ein überreicher Musikinhalt etwas zu gleichmäßig gedrängt zum Vortrag gelangt. Die Form dieses Vortrags war aber für Mendelssohn sichtlich eine Prinzipienfrage. Es galt ihm die starken Einschnitte der Kantate zu vermeiden. Auf die Komponisten hat dieses Mendelssohnsche Werk einen bedeutenden Einfluß ausgeübt, welcher auch darin sichtbar wird, daß in der Periode nach Mendelssohn dieser in der älteren Literatur nicht gerade bevorzugte Text eine Lieblingsvorlage der kirchlichen Tonsetzer geworden ist.

F. Mendelssohn, Psalmenmotetten. Auf dem Gebiete der unbegleiteten Psalmenmotette hat Mendelssohn sehr nachdrücklich wieder das alte antiphonische Stilprinzip, den Wechselgesang der Chöre, zur Geltung gebracht. Unter den Kompositionen dieser Gattung ist das Hauptwerk die große achtstimmige Motette »Richte mich, Gott«. Die vierstimmige Motette »Aus tiefer Not«, welche nicht selten in geistlichen Konzerten vorkommt, hat Mendelssohn ersichtlich nicht als Psalm betrachtet, sondern als Chorallied. Sie besteht aus einer Reihe Chorvariationen über die Luthersche Kirchenmelodie, welche an einer Stelle von einem freien und begleiteten Tenorsolo unterbrochen werden.

Mit seinen Psalmenkompositionen hat Mendelssohn eine Schule gegründet, deren Blüte heute noch fortdauert. Auch auf die Anhänger älterer Richtung wirkten seine Arbeiten anregend. Sehr deutlich läßt sich das in der Literatur der für Männerchor geschriebenen Psalmen verfolgen, auf welchem Gebiete vorher B. Klein mit seinen kurz und geradeweg gehaltenen Kompositionen die Führung hatte. Schon in den vierziger Jahren wird hier das Mendelssohnsche Muster maßgebend, und ihm folgend

B. Klein.

und doch eigene Freiheit wahrend, schrieben Männer, wie F. Schneider, H. Marschner, J. Otto, F. Lachner, F. Hiller und J. Faißt sehr schöne Psalmenkantaten für Männerstimmen, von vielen anderen Tonsetzern (Adam, Erfurt, Stade usw.) begleitet und nachgeeifert.

F. Schneider, H. Marschner, J. Otto, F. Lachner, F. Hiller, J. Faißt.

Die Mehrzahl der bisher genannten Tonsetzer hat bei der Komposition der Psalmen nicht an den König David, sondern an die betende Tempelgemeinde gedacht und die Worte und Gefühle der Dichtungen von der Lage und Stimmung der Einzelperson losgelöst und auf das allgemeine Verhältnis der Menschheit zu Gott übertragen. Nur eine kleinere Gruppe von Musikern hält im Gegensatz zu dieser kirchlichen, für den Allgemeingebrauch zurecht gelegten Auffassung an dem subjektiven, persönlichen Ursprung der Psalmen fest und gibt ihm in der Regel durch einen stärkeren Auftrag der Elemente, welche das Kolorit und die Stimmung behandeln, Ausdruck. Als frühere Hauptvertreter dieser Richtung kennen wir B. Marcello und A. Stadler. In neuerer Zeit hat mit besonderer Entschiedenheit Fr. Liszt diesen Standpunkt vertreten. Seine Psalmenkompositionen — fünf sind veröffentlicht — haben aus diesem Grunde und weil sie in einem auf kirchlichem Gebiete ungebräuchlichen Grade moderne Musikmittel verwenden, die öffentliche Aufmerksamkeit in hervorragender Weise erregt. Das Konzert hat von vier derselben Notiz genommen. Am seltensten erscheint der 18. Psalm »Die Himmel erzählen«, eine kräftig gehaltene Komposition für Männerstimmen, in welcher von dem Unisonosatz sehr geistvoll und wirksam reicher Gebrauch gemacht wird. Der 23. Psalm ist in der erweiterten Form des dreiteiligen Sololiedes (Sopran oder Tenor) gehalten. Der Textabschnitt von »Und auch im Tal der Nacht« ab — Herders gereimte Paraphrase liegt zugrunde — bis »Gut Heil wird stets um mich sein« bildet den erregten, pathetisch deklamierten Mittelsatz. Der Hauptteil, der durch einige feierlich präludierende Takte eingeleitet wird, verläuft im Tone einer Begeisterung, die sich im Ausdruck zarter

Fr. Liszt, Psalmen.

Schwärmerei kaum genug tun kann. Das Kolorit der Komposition wird durch die Mitwirkung der Harfe stark mitbestimmt. Im Konzert haben sich am festesten eingebürgert Liszts Kompositionen des 137. und 13. Psalms. Jener, für eine Solostimme (Sopran oder Tenor) und Frauenchor mit Begleitung von Violine, Harfe und Pianoforte (Orgel) geschrieben, hält ebenso wie der 23. eine einfache dreiteilige Form ein. Der erste Teil erzählt ohne Verweilen von den Leiden der Gefangenschaft und tut dies in einem Tone, welcher durch seine romantische Mischung merkwürdig fesselt. Das klingt resigniert, müde und zugleich kraftvoll und stolz, apathisch traurig und auch zornig erregt. In den Gang schlichter Deklamation fließen ausdrucksvolle Akzente, gefühlvolle Gesangstellen und Wendungen, welche orientalisch gefärbt sind. Es erhebt sich vor uns eine Gestalt, vom Alter halb gebrochen, aber mit dem Adel und der Würde des Prophetentums angetan, eine musikalische Übertragung Bendemannscher Figuren. Technisch ruht die Einleitungsszene des 137. Psalms hauptsächlich auf dem von Liszt unzertrennlichen Motive Der zweite, nur kurze Teil des Psalms lenkt plötzlich ins Dramatische hinüber. Mit Bitterkeit und parodierender Ironie führt der Sänger die Szene vor, in welcher die Babylonier die heiligen Lieder Zions als Unterhaltung zu hören begehren. Grimm und tiefste Trauer löst er dann in einen Ausbruch von Sehnsucht und Liebe auf, in den gewaltigen Ruf: »Jerusalem«. Dieses Wort in diesem Augenblick reißt die Genossen mit fort: Der Chor stimmt heißen Herzens mit ein in das Wort »Jerusalem«. Ein begeistertes und inniges Gedenken an die Stadt der Väter, in welches Solo und Chor sich teilen, füllt den dritten Teil der Komposition.

Der 13. Psalm »Herr, wie lange willst du meiner vergessen«, für Tenorsolo, Chor und Orchester geschrieben, geht über die einfache Anlage der beiden geschilderten Psalmen weit hinaus und ist Liszts äußerlich und innerlich größter Beitrag zur Gattung. Er bringt hier seine

Anschauungen über moderne Kirchenmusik ebenso klar wie in der Graner Messe zum Ausdruck und macht von dem Recht, Text und Situation in unmittelbarer, in dramatischer Lebendigkeit aufzufassen und wiederzugeben einen so entschiedenen Gebrauch, wie es im Psalm seit Schütz kaum einer getan hat. Während die anderen Psalmen des Komponisten im Aufbau sich dem Lisztschen Liede näher anschließen, ist der des 13. Psalm mit den symphonischen Dichtungen des Tonsetzers verwandt. Die Variationenform beherrscht ihn, das Thema der Frage; »Herr, wie lange usw.«? ist ihr Grundstock. Den pathetischen, leidenschaftlichen und feurigen Bildern, die aus ihm entwickelt sind, hat Liszt in der lieblichen Musik zu der Bitte: »Schaue doch usw.« einen sehr scharfen Gegensatz gegeben. Als Ganzes mächtig einheitlich ist auch dieser Psalm an Einzelstellen von genialer Eingebung reich; unter den geschlossenen Partien ragt durch Geist und vollendete Form das Andante con moto $^6/_8$ hervor.

Liszt ist mit seiner Behandlung der Psalmen ohne eigentliche Nachfolge geblieben. Es sei denn, daß spätere Tonsetzer von diesen Arbeiten deklamatorische und koloristische Anregungen entnommen haben. So scheint durch ihn die Aufmerksamkeit auf die Harfe gelenkt worden zu sein. Sehr wirksam hat dieses geschichtliche Psalmeninstrument Müller-Hartung in seiner kräftigen und wirksamen Komposition des 90. Psalms verwendet. In den wesentlichen stilistischen Punkten stehen die hervortretenden neueren Psalmenkomponisten: E. Grell, E. F. Richter, R. Franz (Lobet den Herrn aller Heiden, für zwei Chöre), W. Rust, W. Stade, G. Rebling, S. Jadassohn auf der Seite Mendelssohns. Auch H. Götz (137. Psalm) und W. Bargiel sind dieser Gruppe beizuzählen. Selbständig erscheint Moritz Hauptmann. Der Ton seiner begleiteten und unbegleiteten Psalmen klingt häufig sehr traulich an das 18. Jahrhundert und an G. Naumann an, wo er sich vom weichen Grunde aufschwingt, hält er die Grenzen der kirchlichen Observanz und der natürlichen Vokalität inne. Joachim Raff ist

Müller-Hartung, 90. Psalm.

E. Grell, E. v. Richter, R. Franz, W. Stade, G. Rebling, S. Jadassohn. H. Götz. M. Hauptmann.

J. Raff, De profundis.

mit einer sehr umfangreichen, für achtstimmigen Chor und großes Orchester bestimmten Bearbeitung des »De profundis« unter den neueren Psalmsängern erschienen. Ihre wirksamste Partie hat sie in der Sopranarie mit Frauenchor »Quia apud te«, die an bedeutenden Deklamationsstellen reich ist. Zwei schlichte, aber bemerkenswerte Arbeiten auf dem Psalmenfelde besitzen wir dann von J. Brahms. Sein 13. Psalm ist nach Schubertschem Muster für äquale Stimmen geschrieben: für dreistimmigen Frauenchor mit Begleitung der Orgel. Die Anlage ist die der alten italienischen Kantate: eine Folge von knapp gehaltenen Sätzen, die sich ohne Unterbrechung aneinanderschließen. Der Ausdruck ist einfach aber reich, namentlich durch ungesuchte Energie ausgezeichnet. Die Komposition (op. 27) gehört zu der Reihe von Vorarbeiten auf geistlichem Gebiete, durch welche Brahms zu dem Schöpfer des »Deutschen Requiems« heranreifte. Einzelne Partien des Psalms erinnern formell und geistig direkt an den vierten Satz jenes großen Werkes. Wenn wir der Komposition im Konzert so selten begegnen, so liegt ein Grund dafür mit in der anstrengenden Führung der oberen Sopranstimme. In größeren Verhältnissen mit mehrfacher Benutzung der Fugenform hat Brahms den 51. Psalm »Schaffe in mir Gott« (für gemischten Chor a capella) angelegt. Im Mittelpunkt der Komposition steht der leidenschaftlich düstere Satz: »Verwirf mich nicht«.

J. Brahms, 13. Psalm.

In seinen späten Jahren hat sich auch noch Karl Reinecke mit einer Motette über »Unser Leben währet siebenzig Jahr« unter die Psalmenkomponisten begeben. Weiter sind von bekannten Komponisten noch mit Psalmen aufgetreten: A. Bruckner, F. Wüllner, F. Draeseke, H. Schultz-Beuthen (Hauptwerk: der 29. Psalm für drei Chöre), H. v. Herzogenberg, C. Piutti und als Neuling O. Taubmann mit einer Kantate für Solo, Chor und Orchester über den 13. Psalm, die vollen dramatischen Ausdruck mit kühnem und gediegenem Kontrapunkt verbindet.

Unter den Kirchenstücken auf biblischen Text, welche von den älteren Tonsetzern ständig komponiert wurden, sind noch die Litaneien und die Lamentationen zu nennen. Die Litaneien sind Bittgesänge, welche mit den Anfangsworten der Messe, dem »Kyrie eleison« beginnen und mit ihren Schlußworten »Agnus dei, miserere nobis« enden. Der dazwischen liegende Text wechselt nach den Veranlassungen, für welche die Litanei angestimmt wird. Nimmt die Litanei die Stelle des allgemeinen Kirchengebets ein, so kehrt das volkstümliche »Kyrie eleison« in vielfachen Wiederholungen und Variationen wieder, in den sogenannten Lauretanischen Litaneien (Marienbitten) oder bei Wallfahrten und Prozessionen ruft man der Mutter Maria und andern Heiligen zahlreiche »Ora pro nobis« zu. Musikalisch sind die Litaneien in der Regel Wechselgesänge im einfachen und knappen Stil meist bloß akzentmäßig gehalten und auf Vorbeter (Solist oder Chor) und Volk (Chor) verteilt. Jener beginnt die Sätze, spricht die Anreden und nennt die Gegenstände der Bitte, dieses schließt sie mit Wunschformeln, die unter Umständen zehn- und zwanzigmal wiederkehren. Die Lamentationen haben Klagelieder des Jeremias zum Text und gehören im katholischen Kultus zu dem musikalischen Bestand der Karwoche. Mit den Passionen teilen sie außer dieser Bestimmung auch manche formelle Eigenschaften. Auch bei den Lamentationen ist die Überschrift als feierlicher Introitus mitkomponiert. Noch befremdlicher sind die bei einigen Tonsetzern gebräuchlichen Zwischensätze zwischen den einzelnen Versen. Ihren Text bilden Buchstaben des hebräischen Alphabets. Aleph nach dem ersten, Beta nach dem zweiten, Ghimel nach dem dritten Vers usw. Musikalisch sind diese Zwischensätze in der Regel die Kernstellen der Komposition, von den Tonsetzern in konzentriertester Stimmung und mit der größten Anspannung der künstlerischen Kraft entworfen, eine Art Surrogat ausdrucksvollster Instrumentalmusik.

Ihr Text macht die Litaneien wie die Lamentationen für das Konzert wenig geeignet. Es erscheinen hier

deshalb auch nur ganz wenige von ihnen. Die heute bekanntesten Klagegesänge sind die Improperien Palestrinas und die Lamentationen von G. Allegri (mit Schluß von Biordi), seltener kommen die von M. Nanino und Fr. Durante vor. Mit Begleitung sind die Lamentationen überhaupt wenig komponiert worden. Dagegen wurden die Litaneien auch in der Zeit und in dem Stile der Kantate noch häufig in Musik gesetzt. Das Konzert bringt zuweilen von letzterer Art die von Fr. Durante und von W. A. Mozart, macht dagegen von der Litanei in älterer Fassung keinen Gebrauch. Mit Unrecht. Denn gerade sie mischt musikalische Eintönigkeit und Beharrlichkeit mit dramatischer Frische des Vortrags in einer so eigenen Weise und zu einem so mächtigen Gesamteindruck, daß diese älteren Litaneien als bedeutende Paradigmen einer ebenso objektiven, wie imposanten Musik wirken. Am sichersten wird man die Probe hierauf mit den Marienlitaneien von J. de Macqué und von J. de Fossa machen. In letzterer spricht der Vorbeter alles zweimal, erst gregorianisch, dann figuraliter. Von weiteren neugedruckten niederländischen Litaneien verdienen die von R. v. Melle, von italienischen die siebenstimmige F. Anerios*), von deutschen die sechsstimmige von H. Schütz besondere Beachtung.

G. Allegri (Biordi), Lamentationen. M. Nanino, Fr. Durante, Lamentationen und Litanei. W. A. Mozart, Litanei.

J. de Macqué, J. de Fossa.

R. v. Melle, F. Anerio, H. Schütz.

*) Veröffentlicht in Haberls Kirchenmusikalischem Jahrbuch.





Viertes Kapitel.

Motetten und Kantaten.

Neben der Ordnung und Benennung nach Text und liturgischer Verwendung ist bei den zur Hymnenfamilie gehörigen, bei den erzählenden und bei den frei gedichteten Kirchengesängen von jeher noch eine zweite Art der Klassifizierung einhergegangen, nämlich nach den musikalischen Formen. Von ihnen darf das Lied seiner Natur nach hier überschlagen werden, dagegen vernotwendigt es sich von den unter dem Titel Motette und Kantate in Umlauf gekommenen Kompositionen diejenigen zu erwähnen, welche für die Geschichte oder für das heutige Konzert wichtig sind.

Die Abgrenzung des Motettenbegriffs hat textlich wie musikalisch ihre Schwierigkeiten. Dort umfaßt er nicht bloß alle neben dem Ordinarium der Messe vorkommenden Arten kirchlicher Gesangtexte, sondern er greift, wie zahlreiche aus dem 15. und 16. Jahrhundert erhaltene Sängergebete und didaktische Texte beweisen, über das eigentlich kirchliche Gebiet hinaus. Die Musik der Motette hinwiederum hat lange Zeit gebraucht um eine bestimmte Hauptform durchzusetzen, und auch dann hat diese niemals unbedingt gegolten.

Das 14. Jahrhundert versteht unter Motetten zwei-

und dreistimmige Kirchengesänge, die einer gregorianischen, langsam einen kurzen Spruch (mot) vortragenden Unterstimme (Tenor) ein oder zwei frei erfundene rhythmisch bewegtere Oberstimmen hinzufügen. Nach dem Vorbid der Tropen und Sequenzen erhielten diese freien Stimmen eigene Texte und das gleichzeitige Absingen verschiedener Texte war eine zeitlang das wesentliche Merkmal der Motette*). Wie die in neueren Publikaționen, besonders zahlreich von Wolf (a. a. O.) mitgeteilten Proben zeigen, unterscheidet sich die Textmengung in der Motette von der späteren im Quodlibet und in der Oper dadurch, daß die Nebentexte mit dem Haupttext gleichen Sinnes sind, ihn weder kontrastieren noch parodieren. Ein »Salve Regina« von Nik. Gombert, das mit folgendem Textqnartett anfängt:

Superius: Salve Regina misericordiae
Altus: Ave Regina coelorum
Tenor: Inviolata, integra et casta es Maria
Bassus: Alma Redemptoris mater

mag das veranschaulichen. Es gehört in seiner Zeit unter die seltenen Ausnahmen. Denn schon das 15. Jahrhundert gibt die Mengung verschiedener Texte in der Motette grundsätzlich wieder auf. Dagegen hält es an der deutlichen rhythmischen Unterscheidung zwischen den frei erfundenen Stimmen und der dem Choral entlehnten Grundstimme fest. Zahlreiche Motettensätze von Binchois, Brasart, Dunstable, auch noch von Dufay**) zeigen, daß den Komponisten die Oberstimme die Hauptsache ist. Sie ist nicht bloß äußerlich, sondern auch innerlich reich bewegt; während die untere und mit ihr die mittlere Stimme still halten, spricht sie sich schön und ausdrucksvoll melodisch aus. Man kann geradezu in den dreistimmigen Motetten des 15. Jahrhunderts eine Antizipation der späteren Monodie erblicken, bei der der Vorläufer

*) W. Meyer: Der Ursprung der Motette (Nachrichten von der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, 1898).

**) Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, VII.

dadurch im Vorteil ist, daß er statt auf Reflexion auf Tradition, auf dem Segen der Choralepoche fußt. Eine Änderung erfährt dieser Motettenstil mit der Einbürgerung einer vierten Stimme. Sie führt zu einer Teilung des Chorkörpers und seiner Arbeit in zwei Gruppen. Die beiden Oberstimmen und die beiden Unterstimmen paaren sich, hohe und tiefe zweistimmige Sätze lösen einander ab; die entscheidende Wendung besteht darin, daß innerhalb der einzelnen Gruppen die beiden Stimmen einander die Melodien vor- und nachsingen. Damit ist das Prinzip der Ebenbürtigkeit aufgestellt, wenn es auch zunächst nicht vollständig durchgeführt wird. Denn so oft beide Gruppen zusammentreten, fällt der unteren die musikalisch bescheidene Rolle zu: sie markiert mit langen Tönen die Harmonie und dient der oberen nur als Hafen und Stütze. Die vollständige und wirkliche Ebenbürtigkeit der vier Stimmen findet sich zuerst in Motetten durchgeführt, die wie das »Salve regina« Dufays oder die Hymne »Omnium bonorum plena« von Loyset Compère an das Ende des 15. Jahrhunderts fallen. Es sind Kompositionen, die aus einer sehr großen Anzahl einzelner, an sich fesselnder Sätze bestehen. Der Abschluß der Motettenentwicklung erfolgt dann im Laufe des 16. Jahrhunderts in der Weise, daß die Texte kürzer gehalten, aber die einzelnen selbständigen Abschnitte des Textes thematisch eingehend behandelt werden. Die der früheren Zeit ganz fremde Wiederholung derselben Worte — drei- bis sechsmal in einer Stimme — wird ein Merkmal des Motettenstils und ist es bis heute geblieben. Auf Polyphonie und Textwiederholung wollen die Verleger des 16. Jahrhunderts hinweisen, wenn sie »cantiones sacrae quas vulgo motetas vocant« anzeigen.

Die hier skizzierte Entwicklung des Motettenstils stimmt im allgemeinen mit der des Messenstils überein. Doch hat die Motette vor der Messe einen großen Schatz von kürzeren, einfacheren, die Kunst der Stimmführung dem seelischen Gehalt unterordnenden Sätzen voraus. Aus Dufays Feder gehören in diese Gruppe die Hym-

G. Dufay,

nen: Ad coenam agni, Christe redemptor, Conditor alme siderum, Hostis Herodis, Iste confessor, O lux beata, Pange lingua, Sanctorum meritis, Ut qeuant laxis, Veni creator, Vexilla regis prodeunt.*) In einer Zeit, die noch der Herrschaft der Fauxbourdors und anderer Simultanharmonien nahe steht, können sie nicht überraschen. Daß sie sich aber auch während der Blüte niederländischer Kontrapunktik behauptet haben, zeigt Obrechts ins Repertoir des Amsterdamer »Kleen Chor« aufgenommenes Ave Regina, das belegt des weiteren namentlich Maldeghem mit zahlreichen köstlichen Proben. Der Beachtung der Chordirigenten empfehlen sich daraus an erster Stelle: J. de Berchems Jesu Christe, miserere, C. Verdoncks: Ave gratia plena, J. Arcadelts: Ave Maria, Ad. Willaerts: O gemma clarissima, C. Goudimels: A la voix del'innocente, Ciprian di Rores: Agimus tibi gratias, Th. Créquillons: Ave virgo gloriosa. Ein Hauptvertreter dieser einfachen Motette ist R. de Melle, insbesondere verdienen seine drei Hymnen: O Jesu Christe, O Domine Jesu Christe, te supplices exoramus, und das besonders schöne schwermütige Ave sanctissima, einen festen Platz im geistlichen Konzert. Mit Vorliebe wendet sich die Motette diesem kunstloseren, homophonen Stil bei Marienhymnen und beim Pater noster zu. Die Chorsätze des »Vater Unser« beschränken sich häufig darauf dieselbe gregorianische Melodie, die Luther in seine deutsche Messe aufgenommen hat, mit einer vierstimmigen Harmonie auszustaffieren. Ihre eigene natürliche Schönheit kann durch selbständige Zutaten eher verlieren als gewinnen. Musterbeispiele solcher Niederländischer Kompositionen des »Pater noster« sind die von M. le Maistre und von N. Gombert. Das von Le Maistre in Deutschland geschriebene paßt für jede Dorfkirche, Gombert hat an die Kathedralen seiner Heimat gedacht und trägt bei aller Schlichtheit einer höheren kirchlichen Kunst dadurch Rechnung, daß von den fünf

Obrecht. J. de Berchem, C. Verdonck, J. Arcadelt, Ad. Willaert, C. Goudimel, C. di Rore, Th. Créquillon, R. de Melle, M. le Maistre, N. Gombert.

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VII.

Stimmen seines Satzes, wenn auch nicht gleichmäßig, jede ihren Teil am Thema hat. Eine ebenfalls kurz und einfach gehaltene, aber sehr eigentümliche Komposition des Gebets des Herrn — Oratio domenica ist die übliche liturgische Bezeichnung — ist die von A. Willaert. Ihr finsterer, banger, harter und unruhiger Ton weist auf Krieg, Krankheit, auf inneren oder äußeren Unfrieden und schlimme Zeit hin.

Die liedartige Motettenrichtung gewinnt in der niederländischen Schule immer mehr Terrain, je näher das Ende des 16. Jahrhunderts heranrückt und je stärker der Einfluß von Madrigal- und weltlicher Tonkunst wird. Schon bald im 17. Jahrhundert stellen sich dann neben die Musterstücke die Auswüchse. Jene vertritt am deutlichsten (bei Maldeghem) das Brüggesche Weihnachtslied: Beata immaculata von 1620, diese die aus der Kommunalbibliothek von Cambrai stammende Motette: O dulcis amica. Sie hat ein Präludium von Brummstimmen (Bourdons) und weist damit auf besondere Neigungen altniederländischer Volksmusik hin, die im 19. Jahrhundert eine zeitlang international wurden und heute noch dem französisch-belgischen Männergesang eigen sind. Um die Zeit dieses Cambraischen Satzes war jedoch die Herrschaft der niederländischen Schule längst vorbei. Sie hat die homophone Motette doch nur als eine Nebenform behandelt, die mit dem Steigen und Fallen des volkstümlichen Musikbarometers vortritt oder zurücktritt, deren Stellung andererseits aber auch von der Meisterschaft im Satz abhängt, über welche Individuen und Perioden verfügen. Man braucht nur an Mozarts »Ave verum« zu denken, um sich von dem Lebensrecht der Gattung zu überzeugen, man wird indessen auch im Hinblick auf die zahlreichen trivialen Leistungen, die sie vom 17. Jahrhundert bis auf die Gegenwart gezeitigt hat, es den Niederländern danken müssen, daß sie den eigentlichen Motettenstil in der Polyphonie suchten und in der großen Motette wenigstens durchweg festhielten.

Als Begründer dieses großen niederländischen

Ockeghem. Motettenstils muß Ockeghem angesehen werden. Leider aber ist die Aussicht ihn als solchen auch praktisch wieder zu Ehren zu bringen gering, da er, als ein leistungsfähigerer Notendruck aufkam, schon überholt war, sein handschriftlicher Nachlaß aber an den Hauptstellen, in Rom und Tours, den Kriegs- und Revolutionszeiten zum Opfer gefallen ist. Ambros, der den Spuren dieses Meisters zuletzt und mit allem Eifer nachgegangen ist, hat nur ein Motettenmanuskript in der Riccardiana in Florenz, eine breit angelegte und durch milden Ton eigene Komposition der Hymne Alma Redemptoris gefunden; in den Petruccischen Drucken schreibt er ihm mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit, aber doch nur vermutungsweise die Stücke Ut hermita solus und Miles mirae probitatis zu. Von der bei Ornitoparchus und Glarean erwähnten 36stimmigen Motette Ockeghems ist nicht einmal der Textanfang bekannt.

Obrecht. Besser steht es um Obrecht, von dessen Motettenkunst noch Material genug vorhanden ist. Die begonnene Gesamtausgabe seiner Werke hat davon in der Passion nach dem Evangelisten Matthäus bereits eine ausführliche, aber keineswegs als Norm anzusehende Probe vorgelegt. Auch Obrecht war durch den Umfang des Textes und seine Mischung berichtender und betrachtender Elemente in der freien Entwicklung des Stils gehindert. Seine Meistermotette ist die fünfstimmige »Salve crux arbor vitae«, eins der frühesten Beispiele jener durch eine Ansprache oder kurze Predigt in zwei Teile geschiedene Motetten, die für Horen und andere Nebengottesdienste bald allgemein und regelmäßig als musikalisches Hauptstück in Gebrauch kamen. Sie ist ebenso reich an Kunst wie an Effekt. Den wohlberechneten Totaleindruck der Komposition, der einer über Rast und Pause durchgeführten Bergfahrt gleicht, beleben bunte, bald im losen, bald im dichten Stimmengewebe gehaltene Details. Nahe steht ihr eine andere fünfstimmige, von G. Rhau herausgegebene Motette »Haec Deum coeli Dominum«. Was Obrecht seinerzeit als Motettenmeister galt, zeigt sich am

deutlichsten in der Tatsache, daß ihn die Drucke Petruccis vor allen Vertretern der älteren niederländischen Schule bevorzugen. Auch seine Motetten vermögen das heute immer noch verbreitete Axiom von der kurzen Lebenskraft guter Musik kräftig zu widerlegen. Doch aber hat er in seiner Zeit, ähnlich wie Ockeghem, verhältnismäßig bald anderen Größen Platz machen müssen.

Sein nächster Nachfolger ist allerdings ein Motettenkomponist, der zuweilen das Höchste geleistet hat, was die Gattung überhaupt erlaubt: Josquin de Près. Noch mehr als für die Messe ist er mit seinem Temperament, seinem Blick für die einzelnen Bilder und Begriffe im Text für die Motette wichtig geworden, er hat ihren Ausdrucksbedarf entschieden gesteigert. Seit Rochlitz sind deshalb Josquins Motetten in den Neudrucken immer wieder, verhältnismäßig am meisten von Commer, aber doch noch nicht genügend und nicht durchweg mit glücklicher Auswahl berücksichtigt worden. So gehört die von Maldeghem gebrachte neunstimmige Motette: Cum sancto spiritu und auch die Antiphone: Missus est Gabriel Angelus, obwohl sie Ambros lobt, zu den unbedeutenderen, fast nur stilistisch interessierenden Stücken. Viel höher stehen die in Holland heute wieder bekannten Motetten: Tu pauperum refugium und O virgo genetrix. Die Perle Josquinscher Neudrucke ist das (ebenfalls von Maldeghem mitgeteilte) vierstimmige Ave Maria, einer von vielen Sätzen, die Josquin über diesen Text geschrieben hat, aber unter ihnen derjenige, in dem seine ganze Meisterschaft zusammengedrängt ist, der mit seiner himmlischen Anmut und Unschuld zum Lieben zwingt. Die Textabschnitte Ave Maria und gratia plena tragen die vier Stimmen zunächst einzeln und in so schönen, kindlich rührenden und doch auch hoheitlichen Melodien vor, daß niemand die Ableitung von Gregorianischer Quelle ahnt. Vom Domine tecum ab ziehen sie paarweise, auch zu dreien streng kanonisch hin, aber nichts kann natürlicher und einfacher klingen als diese Kanons. Bei den Worten Maria plena gratia coelestia, terrestria,

J. de Près.

mundum replens laetitia sammelt sich der ganze Chor zum erstenmal in einen schlichten ruhigen, homophonen Satz. Noch dreimal: bei verum Solem usw., beim Ave vera virginitas und bei den Schlußworten: O mater Dei, memento mei, Amen! kommen solche kunstlos harmonisierte Episoden, und allemal sind sie die Höhepunkte der Empfindung. Elementar bricht an diesen Stellen die Herzenswärme mit der Josquin betet, durch, geradezu fortreißend bei »Ave vera virginitas«, wo ungerader Rhythmus eintritt, die Verehrung sich zur Begeisterung steigert. Aber auch die zu diesen Episoden hinführenden, streng stilisierten Hauptsätze sprechen so fesselnd und eindringlich, daß jede Analyse dieser Komposition zur Schwärmerei werden muß. Wenn irgendwo, so kann man bei ihm von einem musikalischen Raphael reden und nur die von der Musik nicht wegzudisputierenden Ansprüche an Spezialbildung hindern es, daß sie so weltbekannt ist wie die Sistinische Madonna. Daran, daß die Chorvereine ein solches Juwel liegen lassen, sind die antiquierten Notenformen Schuld, an denen unsere Neudrucke festhalten. Nicht jeder Dirigent weiß, daß die langen Vierviertelnoten nur kurz gemeint sind.

Unter den Schülern Josquins tritt J. Mouton als Motettenkomponist dadurch individuell hervor, daß er den Stimmführungskünsten einen einfachen ausdrucksvollen Satz vorzieheht. Petrucci hat ihn in seiner wichtigsten Motettensammlung (de corona) mit einundzwanzig Nummern bedacht. Besonders bedeutend sind seine Ostermotetten. Leider fehlt er in den Neudrucken. Dagegen liegen von Pierre de la Rue, dem am meisten bewunderten Zeitgenossen Josquins, über ein Dutzend Motetten in Partitur (bei Maldeghem) vor, also mehr als Ambros überhaupt erhalten glaubte und genug um von seinem Charakter und seiner Schule ein Bild zu gewinnen. Seine Motettenkunst fesselt besonders durch die große Menge wie begleiteter Sologesang wirkender Stellen, die an die Dufayschen Zeit erinnern, aber sie ist auch von Josquin beeinflußt und

P. de la Rue.

hat von ihm das Interesse für den lebendigen Ausdruck von Einzelheiten übernommen. Jedoch äußert sichs bei ihm anders, mehr verstandesmäßig. Die Überlegung führt ihn, wie in der vierstimmigen Motette: Gaude, virgo mater zum Festhalten von Nebenmotiven, mit ihr trotzt er trocknen Texten poetische Wässerchen ab. Die beiden vierstimmigen Motetten: Fama malum und Sancta Maria succurre miseris bringen dafür die Hauptbeispiele. Dort gibt er von der Fama, von der anschwellenden Velocitas Gespensterbilder, die in einer Mustersammlung nicht fehlen dürften, hier zeichnet er an der Stelle intercede pro femineo sexu auf femineo die Hilfsbedürftigkeit des weiblichen Geschlechts mit einem die ganze Oktave herablaufenden über sechs Takte ausgebreiteten Gang als grenzenlos! In der dreistimmigen Trauermotette Cum coelum mutatur spielt er bei terra movebat durch Takte lang hin- und herrückende, in Sequenzen weiter geschobene Sekunden und durch Variationen dieses Motivs bis zum Bänglichen auf das Erdbeben an. Das ist de la Rues Art in der Motette Josquin zu variieren. Daß ihm dessen leichte Fantasie abgeht, zeigt sich hie und da an dem Nebeneinander von melodisch blühenden und trocknen, mechanischen Stellen. Aber er weiß letztere günstig zu beleuchten, bringt sie als unbegleitete Solostimmen zu frappanten Gehörwirkungen oder fesselt durch motivische Verschlingungen des vollen Satzes. Wie er die Technik beherrscht, zeigt am imposantesten die sechsstimmige Motette: Ave Sanctissima Maria mit dem dreifachen Kanon, der so einfach und natürlich dahinfließt. Daß er eine eigene, herbe aber reiche Natur ist, äußert sich in seiner Neigung zu breiten Rhythmen, zur Würde und Gravität, in der Sicherheit mit der er für jedweden Text die dem Inhalt und der Stimmung gerechte Melodie findet. Eins der schönsten Beispiele dafür ist der Klagegesang mit dem die Jonathanmotette: Doleo super te beginnt. Um des richtigen Ausdrucks willen scheut er keine Kühnheit. Die sechsstimmige Motette: Pius dolor gibt dafür den

Hauptbeleg, sie ist in ihrer lapidaren Melodik, in der ehernen Ruhe der Harmonien, aus der die einzelnen Stimmen so bedeutungsvoll und feierlich herausdeklamieren, in der klaren Zäsierung und der einfachen Gewalt der Abschlüsse ein Stück, wie es nur la Rue schreiben konnte, dasjenige unter den Neudrucken, das die Stelle, die ihm in der Motette gebührt, am sichersten klar machen muß.

H. Isaac. Ein andere Größe aus dem Josquinsche Kreise, der lange Zeit für einen Deutschen gehaltene Niederländer Heinrich Isaac, ist vor wenigen Jahren durch die Partiturausgabe des ersten Teils seines Choralis Constantinus, mit der die Denkmäler der Tonkunst in Österreich eine Gesamtausgabe seiner Werke eröffnet haben, in den Vordergrund der Vertreter alter Motettenkunst gerückt worden. Dieser Choralis Constantinus bringt zum erstenmal den vollständigen Jahresbedarf von Introiten, Gradualien, Kommunionen und sonstigen das sonntägliche Ordinarium vervollständigenden Einleitungs-, Zwischen- und Schlußsätzen im mehrstimmigen Satze. Diese im Text bei jedem Gottesdienst wechselnden Gebete und Danksagungen waren bis dahin nicht immer, aber noch häufig im einstimmigen Choralton gesungen worden, Isaac versuchte es, sie sammt und sonders, wohl für den Gebrauch der Konstanzer Liturgie — sicher ist das noch nicht — in die Formen der neuen, höheren Kunst zu kleiden und entfaltete damit eine Fruchtbarkeit zunächst in der Motette, die auf das »de tempore« - System, — d. h. die Forderung, daß jeder Sonntag, mit Ausnahme der Hauptsätze der Messe, seine eignen Gesänge haben müsse — gestützt, durch Partikularismus und Langsamkeit von Verkehr und Handel gefördert, eine der erstaunlichsten Eigenheiten der älteren kirchlichen Komposition ist. Sie läßt den Fleiß, den die Messenkomposition bezeugt, weit hinter sich. Eine gute Messe konnte im Jahre so und so oft wiederholt werden, ein gleich guter Introitus oder ein Graduale, bei den Protestanten ein geistliches Konzert, eine Kantate dagegen nicht.

Isaac ist mit dem kleinen innigen Lied »Innsbruck, ich muß dich lassen« (Nun ruhen alle Wälder) schon früher der populärste Niederländer gewesen. Die Volkstümlichkeit kann durch seine Motetten nicht gesteigert werden, aber wohl der Respekt vor seiner Meisterschaft. Sie äußert sich in einer großen Mannigfaltigkeit der Formbehandlung und in dem Reichtum persönlicher Züge im Textausdruck. Nach der ersten Seite hat Isaac kaum seinesgleichen in der Freiheit den Satzregeln und dem Tonmaterial gegenüber und in der Sicherheit und Fülle sinnlicher Wirkung. Mit dem cantus firmus wechseln die Stimmen der Isaacschen Motette ähnlich lebendig, rasch und bunt wie die Instrumente der Haydnschen Symphonie mit dem Solospiel; bald ist er hier, bald da, nach wenigen Takten ändert er den Platz, ein Tenorvorrecht gibt es nicht. Auch von seiner Doppelnatur als bloße mechanische, technische Satzstütze und als melodische Quelle macht Isaac einen ungewöhnlich reichen Gebrauch. Seine eigentliche Polyphonie legt mehr Wert auf Anregung als auf strenge Durchführung; die Stimmen folgen einander mit kanonischen Einsätzen, aber nach der vierten Note schon geht jede ihren eignen Weg, der Satz ist immer kunstvoll, selten künstlich, das Trachten Isaacs geht dahin, Hauptmotive einzuprägen. Vierstimmigkeit ist die Norm, liturgischer Sologesang leitet die Abschnitte ein. Hat aber Isaac die vier Stimmen einmal angesetzt, so hält er sie ziemlich kompakt zusammen und kümmert sich wenig um das koloristische Kleinleben. Dafür wirkt er um so sicherer mit großen Kontrasten. Seine bicinia kommen immer zur rechten Zeit und haben auch an sich viel zu sagen, und wenn er hie und da den vierstimmigen Chor episodisch zum sechsstimmigen erweitert, klingt es als träte ein Doppelchor in Aktion. In der sechsstimmigen Motette, von der die Proben noch ausstehen, entfaltet er seine Hauptstärke.

Geistig fesseln die Motetten des Choralis Canstantinus den modernen Hörer am stärksten durch eine Anzahl von Stellen, die jenen liebenswürdigen Realismus,

jene Naivität äußern, die der niederländischen Kunst überhaupt, nicht bloß der Musik, eigen sind. Josquin ist an solchen Zügen, zwar nicht in den Motetten, aber in seinen Messen, viel reicher; bei Isaac zeigen sie den Zusammenhang mit dem Volksleben deutlicher, sind urwüchsiger, nationaler und wirken daher außerordentlich stark. In der Musik zum Trinitatisfest kommt einer in der Mitte der Prosa zu den Worten »Nunc omnis vox et lingua fateantur«. Da werden auf einmal die Bässe mit Sequenzen eines Nebenmotivs lebendig und reißen den übrigen Chor in einen neuen, unerwarteten nur in der Freude am Klang und Sang begründeten Ton hinein. Im Introitus zum ersten Sonntag nach Trinitatis nimmt er aus dem Thema, das er für: »in die clamavi et nocte« erfunden hat, die Quarte, mit der das clamavi einsetzt, heraus und läßt sie die beiden Mittelstimmen in knappster Engführung je viermal wiederholen. Ähnlich ruht im Introitus zum nächsten Sonntag bei »Dominus firmamentum meum« die ganze Harmonie sechs Takte lang auf dem Dmoll-Akkord. Bei einer andern Gelegenheit läßt er auf »psallam« ein Paukenmotiv durch die Stimmen gehen. Das ist ein Hauch vom Geist der flandrischen Malerschule, aber Isaac ist unendlich weit davon entfernt, ihm den kirchlichen Charakter seiner Motetten zu opfern. Deren Grundzug ist vielmehr ernste, gesetzte Andacht. Ihre dunkle Feierlichkeit erinnert an gotische Dome, ihr Platz ist der Gottesdienst, nicht das geistliche Konzert, für das sie zu gleichmäßig und monoton sind. Ähnlich wie mit Isaac verhält es sich in dieser Beziehung mit Ant. Brumel. Seine Motetten haben manche interessante Episoden, vorwiegend sind sie Kunstarbeit.

A. Brumel.

An der Satztechnik der niederländischen Motette hat der weitere Verlauf des 16. Jahrhunderts wenig geändert. Die Stimmen, kanonisch oder frei, in sinnvollen, an sich verständlichen und sprechenden Melodien zu führen, bleibt das oberste Gesetz, und ihm zu Liebe halten sich die eigentlichen Niederländer von der Pflege der Mehrchörigkeit, die ja durch ihren Ockeghem und ihren Jos-

quin — die 24 stimmige Motette: Deus in adjutorium — zuerst versucht worden war, ziemlich fern. Sie reizt sie erst, wenn sie der Heimatluft entrückt sind. Gomberts sechsstimmiges Ave Maria, Goudimels schönes dreichöriges Salve Regina gehören unter die wenigen Ausnahmen. Farbenglanz gilt ihnen wenig, kunstreiche, beziehungsvolle Zeichnung alles, und als Vertreter der natürlichen Ordnung in der Stimmenbehandlung sind und bleiben sie Muster, auf die namentlich die durch instrumentale Einflüsse irregeleitete Gegenwart mit allem Nachdruck hingewiesen werden muß.

Anders verhält es sich mit dem seelischen Gehalt der niederländischen Motettenarbeit in der folgenden Zeit, mit der Frage ob und wieviel in ihr das Wort durch den Ton gewinnt? Da trifft man eine ganze Klasse von Motetten, bei denen außer der vollendeten Handwerksfertigkeit nicht viel übrig bleibt, das musikalische Priestertum sich auf das äußerlich notwendigste beschränkt. Das sind die Heiligenmotetten. Ihr Durchschnitt macht um die Mitte des 16. Jahrhunderts den Eindruck als sei die geistige und religiöse Kraft der Musiker geschwächt, wenn nicht gebrochen. Namentlich an der physiognomielosen, auf bequemsten Sekundentritt beschränkten Thematik zeigt sich die Schwäche. Unter den Gründen für diese Erscheinung liegt es nahe die Texte selbst mit heranzuziehen. Sie sind oft abstoßend inhaltlos und bieten der Fantasie und der Stimmung fast nur Titulaturen. Doch haben einerseits die Meister der a capella-Zeit dieses Hindernis zu häufig glücklich überwunden, als daß man ihm in diesem Falle eine Bedeutung beilegen dürfte, andererseits erstreckt sich die Mattigkeit des Tons auch auf gute Texte, nicht bloß solche zu Ehren von Heiligen und Märtyrern, sondern auch auf sehr viele Mariendichtungen. Eine wirkliche Hauptursache für dieses Versagen im Ausdruck darf in der Frische gesucht werden, mit der sich die konfessionelle Spaltung der Zeit geltend machte. Doch haben ersichtlich auch neue

musikalische Strömungen auf die Motettenkraft der Niederländer zunächst lähmend und verwirrend eingewirkt. Die wichtigste geht abermals vom Lied aus, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden in seine höchste Blütezeit eintritt. Seine ersten Spuren in der großen Motette sind entstellend. An den Marschrhythmen von Martelaeres fünfstimmigem: In nomine Jesu zeigt sich das sehr deutlich*). Später aber erfassen die Meister den wesentlichen Vorzug der Volksmusik, ihre herzhafte Melodik und übertragen sie in die große Form. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, zum Teil schon früher, bürgert sich in der mehrteiligen Motette infolgedessen eine neue Thematik ein, die größere Intervalle bevorzugt und sie zu eigentümlichen, die Variationslust reizenden Motiven zusammenstellt. Auch Refrainformen und Schlußsteigerungen sieht die große Motette jetzt dem Liede ab. Die dramatischen Tendenzen der Zeit unterstützen dieses Streben nach Plastik und Belebung des Ausdrucks. Leibhaftig und im vollen Umfang treten sie in Math. Pipelaeres siebenstimmigem Memorare, mater Christi, einem am Tage der sieben Schmerzen zu singenden, im Text das Stabat mater umschreibenden Marienhymnus vor. Nicht bloß daß die Stimmen persönlich betitelt sind (1. Sopran als primus doloro, 2. Sopran als secundus doloro usw.), sie lösen sich auch in einer ganz ungewöhnlich selbständigen Art, jede einzeln aus dem Ensemble los und bringen ihre Individualität dramatisch zur Geltung und selbst wenn sie alle sieben zusammensingen, so geschieht das in neuen rhythmischen Gruppierungen und mit ungewöhnlich rauschendem Chorklang. Andere Motetten beschränken das dramatische Element auf einzelne Deklamationsstellen. Lambertus de Monte gibt im Anfang seiner fünfstimmigen Lambertusmotette: Magnum triumphum davon eine sehr wirksame Probe. Der

Martelaeres.

M. Pipelaere.

L. de Monte.

*) Dieses und die folgenden Beispiele sind in der Sammlung Maldeghems zu finden.

Name des Heiligen wird auf Dreiklangmotiven höher und höher gerückt, die Anrufung erhält den Charakter eines pathetischen, inbrünstigen Gebets, die Zeremonie wird zur naturgetreuen, Seelennot lebenswahr und dringlich darstellenden Szene.

Unter den Vertretern jener späteren niederländischen Motette, die den Josquinschen Maßstab wieder verträgt, sind heute J. de Berchem, Th. Créquillon, J. Richafort, A. Pevernage, F. Sale und E. de Cauroy mit einer kleineren Anzahl von Partituren bedacht. Daraus wären von Berchem die Weihnachtsmotette: Noe, Noe, hodie Salvator natus est und die Motetten: Ecclesiam tuam Deus, O vos qui transitis und Veni sancte Spiritus deswegen hervorzuheben, weil sie den Komponisten als eine gravitätische, im Reichtum und Charakter der Melodien in ältere Zeit zurückweisende Individualität zeigen. Mit den Künsten der Nachahmungen schaltet er sparsam, aber des Effektes sicher. Von Créquillon empfiehlt sich für das Konzert das fünfstimmige Stück aus dem Hohenlied: Nigra sum wegen des fremdartig belebten, nach dem Orient blickenden Tons. Von Richafort ist die bedeutendste Motette die Emendemus in melius, der schwer gedrückte Vortrag des Peccavimus, des Sündenbekenntnisses gibt ihr ihren Wert. A. Pevernages fünfstimmiges Benedictio et claritas gehört durch die regelmäßige Wiederkehr eines Hauptthemas zu den Motetten, die an den Aufbau der Liedform anknüpfen. Von Sale verdient die fünfstimmige Antiphone Asperges me, eine im ganzen an Isaac anklingende Komposition, wegen der geschickten Wortwiederholungen Beachtung. Bei E. de Cauroy handelt es sich um eine Anzahl vorzüglicher Weihnachtsmotetten (in Experts Sammlung).

J. de Berchem, Th. Créquillon, J. Richafort, A. Pevernage, F. Sale, E. de Cauroy.

Als größter Meister dieser Niederländergruppe ist Jacobus Clemens (non Papa) durch die 42 Motetten bekannt, die Commer in Partitur veröffentlicht hat. Unter ihnen sind der Einbürgerung durchs Konzert das fünfstimmige Weihnachtsstück Angelus ad Pastores und die Marienbitte: O Maria, vernans rosa

J. Clemens.

am meisten darum wert, weil sie ein Stück Motettengeschichte, den Übergang von den Niederländern zu Palestrina, beleuchten. Maldeghem bringt mit dem fünfstimmigen »Ave verum corpus« einen Beitrag des Clemens, der die neue Thematik der Niederländer sehr deutlich veranschaulicht. Das Thema $\overline{\overline{d}}\ \overline{a}\ \overline{\overline{b}}\ \overline{f}$ ist für die Zeit von 1550 charakteristisch.

Daß der ganzen Schule auch das letzte, man kann sagen entscheidende Merkmal der Größe, die Menge bedeutender Individualitäten nicht fehlt, wird die weitere Editionsarbeit allmählich allgemein klar zu machen haben. Einen dankenswerten Schritt hat für diese Aufgabe Maldeghem durch reichere Motettenveröffentlichungen J. de Cleves und J. de Kerles getan.

J. de Kerle.

Von de Kerle erwartet man nach seinen Messen auch bedeutende Motetten. Hie und da, z. B. im zweiten und dritten Teil der fünfstimmigen Motette Egressus Jesus, hat ihn die Haltlosigkeit des Textes, in der fünfstimmigen Motette Similitudo quattuor animalium, dessen für den Motettenrahmen zu große Fantasie verhindert, diesen Erwartungen zu entsprechen. Er hilft sich in solchen Fällen mit Kunst und äußerer Beweglichkeit, läßt aber trotzdem einen Meister merken, der jedes Bild eigen und groß anzusetzen weiß. Ihn rückhaltlos zu bewundern, zwingt das fünfstimmige Venite ad me, omnes qui usw. durch den ungezwungenen, vollen Ausdruck des Mitleidens, noch mehr die fünfstimmige Stephansmotette Cum autem esset Stephanus durch ihren zweiten Teil, wo die Begeisterung, mit der der Märtyrer den Himmet sich öffnen sieht in einem ganz merkwürdig zarten und edlen Ton wiedergegeben ist.

J. de Cleve.

Bei J. de Cleve stehen die Motetten beträchtlich über den Messen, weil sie sich zu einer viel freieren Kunst bekennen als diese. Auch sie sind reich an Meisterstücken der Satztechnik, namentlich an kanonischen, aber frei von der Übertreibung dieses Kunstmittels und ihr Schwerpunkt liegt im Poetischen, im Erfassen und Auslegen des Textes. Geringeren Wert haben die fünstimmigen Marien-

antiphone: Regina coeli, die fünfstimmige Caecilienmotette Gaudeamus omnes in Domino, die fünfstimmige Johannes-motette: Inter natos mulierum. Ihnen fehlt ein ausgeprägter Charakter, der letzten, weil der Text keinen hat, der zweiten, weil der Komponist am Schluß im Ausdruck der Freude originell sein wollte, der ersten, weil sie unter der Tradition der thematisch matten Zeit geschrieben ist. Im ersten Teil nähert sich auch die vierstimmige Motette: In nomine Jesu omne genu flectatur dieser Gruppe, im zweiten wird sie durch den Ernst der phrygischen Schlüsse bedeutend. Die anderen erbringen alle den Beweis, daß die Wortführer der italienischen Musikrenaissance ungerecht waren, als sie der polyphonen Vokalmusik die Fähigkeit der Seelenmalerei absprachen, sie stellen ihrem Autor und der religiösen Kunst seiner Zeit das rühmlichste Zeugnis aus. Jede prägt einen eigenen Zug aus dem Gebiet christlicher Vorstellungen und Empfindungen, oder aus dem Gebiet menschlichen Innenlebens überhaupt, wundervoll, ergreifend und in einer de Cleve persönlich zugehörigen Weise aus. Am deutlichsten äußert sich der individuelle Stil des Komponisten in den ungewöhnlichen häufigen Wiederholungen von Worten und kleinen Textabschnitten. Sie fließen aus seinem Hang zum Schwärmerischen. Das belegt am klarsten die Marienantiphone Alma Redemptoris mater, bei der er auf dem Anfangswort zwölf Takte lang verweilt. Um so bedeutender tritt dann, durch die motivische Betonung gehoben, das Subjecit redemptoris mater ein. Bei Cleve findet man Muster von Heiligenmotetten. Den heiligen Andreas hat er über den gleichen Text Doctor bonus usw. zweimal: fünfstimmig und vierstimmig besungen und besonders in der vierstimmigen Andreasmotette gezeigt, wie ein echter Künstler eine solche Aufgabe lösen muß. Die Gestalt des Märtyrers bleibt bis nahe am Schluß der Komposition im Hintergrund und tritt erst bei den Worten der Kreuzbegrüßung Salve crux mächtig hervor. Bis dahin spricht ein Betrachter seines Wesens und seiner Taten aus dem

späteren Jahrtausend Mitleid, Dank und Freude aus bewegtem und ergriffenem Herzen aus. Die vierstimmige Philippsmotette Ego sum via ist ein Paradigma der neuen Motettenthematik, die schöne milde Weise mit der sie anfängt, zeichnet die Natur des Gefeierten mit wenigen Noten, ein romantischer Wechsel von Dur und Moll, der, keine Querstände scheuend, an Philipp de Monte und an die romantischen Elemente der Zeit erinnert, führt diese Absicht weiter. In der einschneidenden Betonung des »nisi« bei den Worten nemo venit ad patrem nisi per me gibt sie ein Deklamationsmuster. Die vierstimmige Passionsmotette: Filiae Jerusalem nolite flere super me, die die Heilandsworte in einem höheren, geisterhaften Ernst wiedergibt, kann als Beispiel dafür studiert werden, wie die Niederländer der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die neue charaktervollere Thematik ausnutzten. Dem Sopran wird beim ersten Einsatz das entscheidende Intervall des fugierten Themas vorenthalten, und erst beim zweiten gegeben. Die Worte sed super vos, die bis zu dem zweiten Sopraneinsatz aufgeschoben worden sind, erhalten durch diesen Kunstgriff eine außerordentliche Wucht. Der zweite Teil der Motette schildert die Berge versetzende Gewalt des Glaubens auf Grund eines Themas, das Schwung und Einfachheit musterhaft verbindet. Im starken Gegensatz zu diesem Bilde steht die fünfstimmige Motette: Tribulatio et angustia, ein zaghaft beginnendes, dann wärmer und wärmer aus tiefer Not hervorströmendes Gebet. Die gute Hälfte der Aufgabe löst Cleve gewöhnlich durch die Eingangsthemen allein. Die besten findet er, wenn das trauernde bedrückte Gemüt zu sprechen hat. Obenan steht in dieser Gruppe die fünstimmige Motette: Domine Jesu Christe, weil sie das Anwachsen des Gnadenbedürfnisses im weiteren Verlauf so anschaulich vorführt, einmal durch engste Nachahmungen in Nachbarstimmen, dann durch Ausdruckssteigerung der kleinen wesentlichen Motive, z. B. $\bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{c}}\ |\ \bar{\bar{e}}\ \bar{\bar{d}} : \bar{\bar{d}}\ \bar{\bar{c}}\ |\ \bar{\bar{f}}\ \bar{\bar{e}}$. Ins gleiche Gebiet gehört auch die fünfstimmige Motette: Domine, clamavi et exaudisti me mit dem Anfang: $|\ \bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{c}}\ |\ \bar{\bar{d}}\ \bar{g}\ \overline{\overline{es}}\ \bar{\bar{d}}$

der nicht bloß fugenmäßig, sondern auch als Refrain verwendet wird. Sogar im zweiten Teil des Stücks kehrt er wieder. Es gehören ferner hierher das als Motette veröffentlichte vierstimmige Miserere, die vierstimmige Fastenmotette: Adjuva nos Domine und das Gregem tuam quaesumus. Bei dem 50. Psalm macht die klare Scheidung der beiden Teile, der Druck der Gewissensangst im ersten, die Wärme der Bitte im zweiten einen tiefen Eindruck. Das Adjuva ist durch den Ausdruck der Stimmen, und durch den Aufbau des Stimmungsprozesses ein Hauptstück der Motettenkomposition überhaupt. Wie in Tränen flehend beginnt es, dann spricht es vertrauensvoll im Kinderton und schließt mit libera nos gehalten und ernst. Die Motette Gregem tuam ist ein Muster für den Ausdruck von Demut. Unter Cleves Motetten freudigen Charakters prägt sich am festesten die sechsstimmige Ostermotette: Dum transisset Sabbatum ein. Ihr Eingangsthema $\bar{g}$. $\bar{g}$ | $\bar{g}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{d}$ | $\bar{c}$. mag zeigen, wie der Komponist in solchen Fällen vom Volkssinn und dem weltlichen Lied ausgeht.

P. Sweelinck.

Ein Menschenalter nach Cleve haben sich die Niederländer auch in der Motette der Führung begeben. Von Peter Sweelinck existiert nur eine Sammlung von 37 Stück (Cantiones sacrae 1619) aus der im Neudruck zwei fünfstimmige Nummern, ein Regina Coeli und ein Hodie Christus natus est vorliegen. Der Chor singt da vom Basso continuo (Orgel) begleitet, in einem fröhlich, etwas weltlich bewegten Ton, der zu der zweiten, der Weihnachtsmotette sehr gut paßt. Auch Sweelinck faßt Weihnachten als Kinderfest und stellt wie Berchem und andere niederländische und italienische Vorfahren und Zeitgenossen seine Komposition auf den Boden der Volkskunst. Von allen Ecken her schallt der alte Weihnachtsgruß: Noë, Noë! Die refrainartige Wiederkehr und die liedartige Haltung der Botschaft: Hodie Christus natus est verstärkt die gemeinverständliche Wirkung der Motette. Kein Wunder, daß sie überall, wo sie bekannt, ein Lieblingsstück geworden ist.

Unter den ausländischen von Niederländern gegründeten und geförderten Schulen gelangte in der Motette am frühesten die römische zur Bedeutung. Sie lockerte und vereinfachte die strengen Regeln des bisherigen Chorsatzes; dem Recht der Einzelstimmen stellt sie das der Stimmengruppen an die Seite und gelangt mit dieser Vermehrung der Ausdrucksmittel zur Ausprägung einer eignen geistigen Natur, deren stärkste Züge Milde und Anmut sind. Die römischen Motetten gehören mit den Raphaelschen Madonnen zusammen; ein kindlich liebenswürdiges, weiches Gottesvertrauen, das die freudige Hingebung zum schwärmerischen Entzücken steigern kann, belebt sie, der Himmel, in den sie einführen, glänzt in ewiger, sonniger Klarheit. Der Hauptvertreter dieser römischen Motette ist von jeher G. P. da Palestrina gewesen und wird es bleiben. Doch sind auch unter seinen Vorläufern genug Komponisten, die auf praktische Beachtung zu allen Zeiten Anspruch haben. Als der erste ist Costanzo Festa zu nennen, der von seinen Landsleuten dem Josquin gleichgestellt wurde und heute noch mit seinem Te deum in der Liturgie lebt. Von seinen Motetten, die den niederländischen Imitationenstil mit Falsobordonen und andern altitalienischen Satztraditionen variieren, sind nur zwei kurze Stücke: Quam pulchra es amica (in Burneys Geschichte d. M. III) und: Tu solus qui facis amirabilia (in der Bockschen Sammlung) neugedruckt. Nach Stimmendrucken aus Festas Zeit zu schließen, scheinen die sechsstimmige Motette: Tribus miraculis und die fünfstimmige: Jerusalem quae occidis prophetas für seine Hauptleistungen gegolten zu haben. Zu den bedeutenderen Vorläufern Palestrinas gehören ferner mit ihren Motetten die Spanier Cristofano Morales, Francesco Guerero und der ältere Joannes Perez. Von ihren einfach gehaltnen, mehr durch Harmonien als Stimmführungskunst wirkenden, mit einem ernsten Zug vom Römerton abweichenden Arbeiten finden sich Proben bei Proske, Eslava, reichere in den Ausgaben Pedrells. Weiter haben in der Entwicklungszeit der

C. Festa.

C. Morales, F. Guerero, J. Perez.

römischen Schule als Motettenkomponisten hervorragende Bedeutung die beiden Niederländer J. Arcadelt und Claudio Goudimel. Ihren wenigen neugedruckten und bereits erwähnten Motetten wären von Arcadelt nur ein achtstimmiges Pater noster (in Commers Collectio usw.), von Goudimel die kurzen Motetten: Domine, quid multiplicasti (zuerst bei Burney a. a. O., dann u. a. auch bei Rochlitz) O crux benedicta (Bellermann) hinzuzufügen. Von G. Anamuccia, der mit C. Festa unter den bedeutenden Vorläufern Palestrinas die italienische Nationalität vertritt, sind wohl Bruchstücke aus Messen, aber keine Motetten in Partitur da.

J. Arcadelt, C. Goudimel.

G. Anamuccia.

Palestrina.

Die Motetten Palestrinas selbst liegen gegen zweihundert in der großen Haberlschen Gesamtausgabe seit Jahren vollständig vor, ohne daß bisher von diesem Schatz ein reicherer Konzertgebrauch gemacht worden ist. Diese Vernachlässigung des größten römischen Meisters ist in Deutschland keine neue Erscheinung. Im 16. und 17. Jahrhundert vertraten ihm die geographisch näheren Meister von Venedig den Weg, später und bis auf den heutigen Tag ist seine Einbürgerung an einer gesanglichen Schwierigkeit gescheitert, an den Forderungen, die die Palestrinaschen Chorsätze an die Kunst des legato stellen. Nur den Improperien, dem Stabat mater und zwei oder drei Messen zu Liebe pflegt man sich ihnen zu unterziehen. Und doch sind die Motetten Palestrinas der lohnendste und derjenige Teil seiner Kunst, der den modernen Anschauungen von Gehalt und Schönheit am meisten entgegenkommt. Dieses moderne Element liegt in dem Reichtum an Details. Diesen haben sie vor den Messen voraus; im Grundton verklärter Andacht, in der Beweglichkeit des Kolorits, insbesondere in der Menge zartester Farben stimmen sie mit ihnen überein. An kleinen prägnanten, das Hauptbild belebenden Bildern fehlt es keiner dieser Motetten, so verschieden sie sonst unter einander sind. Die Verschiedenheit betrifft die Besetzung, die vom vierstimmigen bis zum achtstimmigen Chor geht und den Stil, in dem die echteste altnieder-

ländische Polyphonie so gut vertreten ist, wie die Homophonie des Liedes. Muster der ersten Gruppe wären die fünfstimmige Motette: Beatus Laurentius und die sechsstimmige: Estote fortes in bello, der zweiten das bekannte: O bone Jesu. Diejenigen Motetten Palestrinas, die für das Konzert in erster Linie in betracht kommen, sind die 29 Sätze des Hohen Lieds, das ja auch von den Niederländern ganz oder teilweise sehr häufig und sehr schön komponiert worden ist. Aber kein Tonsetzer hat es so lieblich mystisch aufgefaßt wie Palestrina. Gleich hoch stehen die Marienmotetten Palestrinas, voran die für hohe Stimmen. Außerhalb dieser Gruppen wären vor allem zu berücksichtigen: Accepit Jesus calicem, O magnum mysterium, Viri Galilei, O admirabile commercium, Salve Regina (aus dem fünften, dem letzten Buch der Motetten). Wird nach einem Seitenstück zu den Improperien, nach einer Komposition verlangt, in der Palestrina die Stimme herbsten Schmerzes laut werden läßt, so ist die Motette Super flumina Babylonis zu wählen. Zur weiteren Orientierung können die Motetten dienen, die*) von jeher und auch in den für Palestrina ungünstigen Zeitläuften von der päpstlichen Kapelle gesungen worden sind: Assumpta est Maria, Canite tuba, Corona aurea, Cum autem esset Stephanus, Cum complerentur, Derelinquat impius, Exultate Deo, Fratres, ego enim accepi, Hic est beatissimus Evangelista, Jerusalem cito veniet, Jesus junxit se, O beata Trinitas, Responsum accepit Simeon, Salvatorem expectamus, Salvum me fac, Surge, illuminare Jerusalem, Surrexit pater bonus, Tu es pastor ovium, Tu es Petrus, Veni Domine.

Neuerdings hat Hermann Bäuerle die 52 vierstimmigen Motetten Palestrinas in moderne Rhythmen und Schlüssel umnotiert, maßvoll mit Vortragszeichen versehen und mit dem Feldgeschrei: »Palestrina muß populärer werden« herausgegeben.

---

*) Nach X. F. Haberl, Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1897, S. 57.

Unter den Nachfolgern und Schülern Palestrinas ist dem Meister der ältere Nanini, Giovanni Maria N. am meisten geistesverwandt. Er bringt die kindliche und doch verklärte Weltanschauung, die eine Spezialität der römischen Schule ist, am unbefangensten zum Ausdruck, namentlich in seinen Weihnachtsmotetten, deren schönste, die auf Baßstimmen verzichtende, auf das alte Noè hinjubelnde vierstimmige: Hodie Christus natus est erfreulicherweise ja heute wieder ziemlich bekannt ist. Die größte Zahl Naninischer Neudrucke enthält die Proskesche Sammlung. Unter seinen nur in alten Stimmdrucken vorhandnen Motetten überwiegt der achtstimmige Satz und die Teilung in Doppelchor. Von dem jüngeren, dem Bernardio Nanini existiert ein zwölfstimmiges Salve Regina. In der Neigung zu solcher vollen Chorbesetzung und in dem lebendigen Dialogisieren der Chöre, beginnt eine neue Zeit auch in Rom einzuziehen. Noch deutlicher wird ihr Vorstoß in der gelegentlichen Beigabe von Orgelstimmen.

G. M. Nanini.

B. Nanini.

Am stärksten haben die Neudrucke des 19. Jahrhunderts aus dem Gefolge Palestrinas L. da Victoria begünstigt; seine Improperien, seine Marienklage, die liedartigen Motetten: O vos omnes und Jesu dulcis memoria können für eingebürgert gelten. Auf diesen Unterbau hat jüngst Ph. Pedrell eine Gesamtausgabe des spanischen Tonsetzers gestellt, deren erster Band 44 Motetten, 22 zu vier, 8 zu fünf, 12 zu sechs und 2 zu acht Stimmen vorlegt, vorwiegend Marien- und Heiligenmotetten. Wenn Baini seinem einzigen, schlechterdings unvergleichlichen Palestrina auch den Victoria opfert, so hat ihn hierzu die Tatsache verleitet, daß Victoria in dem Palestrinaschen Kreise als ein vollständig fremdes Element erscheint. Seiner härtern Natur und seiner strengen Schule ist die schöne Sinnlichkeit versagt, welche die hervorragenden Römer auszeichnet. Seine Chorbehandlung hat er bei den Niederländern gelernt und in einzelnen vierstimmigen Motetten, am auffälligsten in: Quam pulchri sunt gressus tui, bietet er gleich den nächsten

L. da Victoria.

Nachfolgern Josquins nichts weiter als geschäftige Formalmusik. Aber in der weit überwiegenden Mehrzahl zeigen sie auf einen Künstler vom Schlage der Correggio, Rembrandt, Thoma. Die dunkle Glut, die sie zurückgedrängt durchwärmt, schlägt in der Regel in den Schlußteilen, da wo das Alleluja einsetzt, hell auf. Die Form hat ihren Hauptvorzug in klarer Periodisierung und charaktervoller Melodik; ein Kontrapunktist, der so schreibt, muß als Kind reichlich mit Volksmusik getränkt worden sein. Auch darin weisen sie auf die spanische Heimat des Komponisten, daß sie Instrumentalbegleitung verlangen oder vertragen. Die sechs- und achtstimmigen Motetten Victorias wirken auch sämtlich äußerlich, als mannigfaltige und reiche Klangbilder stark, von den vierstimmigen vermitteln die Bekanntschaft mit dem Komponisten am besten: O magnum mysterium, Senex puerum portabat, Ne timeas Maria und Sancta Maria succure miseris. Diese die Madonna im Schmerz besingende Hymne ist eine der innigsten Kompositionen Victorias. Fünfzehn von seinen vierstimmigen Motetten liegen seit kurzem ebenfalls in einer Bäuerleschen Ausgabe (in moderner Notenschrift und mit Vortrags- und Tempobezeichnungen ausgestattet) vor, die das Verständnis der Werke wesentlich erleichtert.

F. Anerio.

Von Felice Anerio, dem Nachfolger Palestrinas an St. Peter hat Proske eine verhältnismäßig große Anzahl Motetten herausgegeben. Häufiger benutzt werden davon im Konzert nur die zwei vierstimmigen: Christus factus est und Hallelujah, insofern mit Recht als sie den freundlich würdigen Typus römischer musica sacra besonders rein ausprägen. Anerios außergewöhnliche Bedeutung, seine Stärke im Ausdruck widersprechender Stimmungen kennen zu lernen, gibt die Motette: Regnum mundi.... contempsi die beste Gelegenheit, als Meister im feierlichen Stil und vollem Chorklang zeigt ihn das sechsstimmige Adoramus te Christe*. Am Anfang des 17. Jahrhunderts

*) Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1903.

gehörte Annibale Stabile, der Kapellmeister des Lateran zu den in Deutschland bekanntesten Römern. Das Florilegium von Bodenschatz enthält von ihm zwei achtstimmige Motetten: Hi sunt qui venerunt und Nunc dimittis, deren derber Stil an Hammerschmidt erinnert. Die Sammlungen des 19. Jahrhunderts haben ihn mit Recht übergangen.

A. Stabile.

Derjenige Römer, dessen Kunst noch tiefer als die Victorias im niederländischen Boden wurzelt, ist der als Passionskomponist bereits genannte Francesco Suriano. Hat er doch die Hymne Ave maris stella nicht weniger als 110mal in kanonischen und andern streng imitatorischen Sätzen komponiert. In einer solchen Schule erwarb er sich die Kraft des Ausdrucks, von der auch die wenigen durch Proske edierten kurzen und so gut wie nicht benutzten Motetten Zeugnis ablegen. Die Veröffentlichung und Einbürgerung seiner größeren Motetten würde das gegenwärtige Bild der römischen Schule wesentlich ergänzen.

F. Suriano.

An Zahl der Neudrucke ist seit kurzem Luca Marenzio, der nicht durch Geburt aber durch seine Wirksamkeit der römischen Schule angehört, dem Victoria als Motettenkomponist gleichgestellt. 15 Nummern aus dem Jahrgang Motetten, die er 1588 drucken ließ, hat Proske, die übrigen 27 jetzt das Kirchenmusikalische Jahrbuch (1900—1903) veröffentlicht. Sie verdienen diese Auszeichnung der Form nach ohne Frage, denn es gibt aus der ganzen Vokalperiode wenig Kompositionen, die zugleich so kunstvoll und so durchsichtig sind, wenige, in denen dem vierstimmigen Satz so mannigfache und immer schöne Wirkungen abgewonnen sind. Das Hauptmittel ist der Wechsel von einzelnen Stimmen oder Stimmenpaaren mit dem vollen Chor. Im Erfassen und Auslegen des Textes dagegen entspricht Marenzio als Motettenkomponist den Erwartungen, die sich an seinen Namen knüpfen, nicht. Einer Anzahl seiner Motetten kann man nachrühmen, daß sie die Grundstimmung zum klaren und entschiednen Ausdruck bringen. So sind in: Solve ju-

L. Marenzio.

bente Deo, in Sancta Maria succurre der fromme Gebetscharakter, in Hodie Maria ascendit, in Princeps gloriosissima, im Quia vidisti me die Freude über das berichtete Ereignis, in Iste confessor der Ernst des Vorgangs, in Tradent enim vos die Liebe des letzten Abschieds sehr gut zu ihrem Rechte gekommen. Andere fesseln durch Episoden und einzelne Stellen: die Motette: Mulier quae erat in civitate peccatrix durch die Töne, in denen sie die Bußfertigkeit und Hingebung der Magdalene schildert, O quam metuendus durch den ahnungsvollen leisen Schluß. Die Mehrzahl aber verrichten einen eleganten äußern Gottesdienst ohne Wärme und Innerlichkeit. Die Madrigalen Marenzios mit ihrer edlen Melancholie sind für die Religiosität des Komponisten und seiner Zeit wichtiger als seine Motetten. Auch bei Marenzio fällt wie bei den Niederländern das Manko hauptsächlich auf den Kultus von Heiligen und Märtyrern. Ists nicht bei ganzen Malerschulen seiner und der vorhergehenden Zeit ähnlich?

G. Allegri.

Mit G. Allegri geht die große Motettenzeit der römischen Schule zu Ende. Seine Arbeiten weisen bereits auf eine an Dissonanzen reichere Epoche. Neugedruckt sind von dem Komponisten des weltberühmten Miserere außer einigen Lamentationen nur die vierstimmige, einfach gehaltene Motette: Veni sancte spiritus (bei Proske). Die Sixtinische Kapelle singt noch an jedem ersten Adventssonntage seine als Hauptwerk geltende sechsstimmige Motette Salvatorem expectamus. Die bemerkenswertesten Nachzügler der römischen Schule sind Tommasio Bai und Ottavio Pitoni. Ähnlich wie Fux in Deutschland suchten sie die Entartung der Kirchenmusik in Italien mit den Traditionen des Palestrinastils aufzuhalten. Mit Recht haben Proske und andere neuere Sammler eine Anzahl ihrer Motetten neugedruckt.

T. Bai, O. Pitoni.

An Bedeutung kann sich mit der römischen von den übrigen italienischen Schulen nur die venetianische in der Motette messen. Sie hat aber eine ganz andere Geschichte gehabt und ganz anders auf die Entwicklung

der Tonkunst eingewirkt. Der Chor von San Marco in Venedig, dessen Schicksale bekanntlich Caffi interessant und gewissenhaft beschrieben hat, ist mit der päpstlichen Sängerschule in Rom und der Maitrise von Notre Dame in Paris eine der ältesten musikalischen Bildungsanstalten Europas, die Musikliebe der Venetianer ist durch Bilder früher bezeugt als die anderer Italiener und Ausländer; insbesondere haben sie nach dieser Quelle und auch nach literarischen Zeugnissen, darunter den Briefen A. Dürers, den Kunstwert der Instrumentalmusik anerkannt, als er noch allgemein verneint wurde. Aber die venetianische Komposition bleibt sehr lange unbeachtet, und nach Andeutungen Gafurs und Zarlinos altertümlich und im Sinne der Zeit rückständig. Erst mit der Berufung Ad. Willaerts ändert sich das. Von ihm ab erlebt die venetianische Schule eine auch in der Motette glänzende Zeit, die zwar nur 50 Jahre dauert, aber durch die Entschiedenheit mit der sie die niederländischen und römischen Ausdrucksformen vermehrt, ungeheuer wichtig ist. Die venetianische Kirchenmusik bringt der Gotik gegenüber zuerst die eigentliche Renaissance zur Geltung, dem schönen und sinnreichen Linienwerk gesellt sie die Flächenwirkung, Farbenfülle und Farbenwechsel in einem über das Palestrinasche Maß weit hinausgehenden Reichtum hinzu. Daß sie dabei einem Zug der Zeit folgt, ergeben die verwandten Leistungen englischer Motettenkomponisten: Allison, Bateson, Bennet, Bull, Byrd, Cobbold, Dowland, Este, Farmer, Farrant, O. Gibbons, Hilton, E. Johnson, Marbeck, Shephard, Tallis, Tye, Weelkes. Noch mehr als die Venetianer lieben diese Engländer das Madrigal, ihm zu Liebe lassen die bedeutendsten Talente der Nation, Dowland, Morley, Wilbye die kirchliche Komposition fallen. Eins aber unterscheidet sie von den Venetianern. Ihre Motetten stellen wie das die englische Kunst jeder Art und jeder Zeit bis auf einige Ausnahmen getan hat, das Trauliche und Gemeinverständliche in den Vordergrund. Die Pracht des venetianischen Stils reizt sie zuweilen, seine trans-

A. Willaert.

Allison, Bateson, Bennet, Bull, Byrd, Cobbold, Dowland, Este, Farmer, Farrant, O. Gibbons, Hilton, E. Johnson, Marbeck, Shephard, Tallis, Tye, Weelkes.

cendentale Tendenz läßt sie kalt. Darum sind die englischen Motetten des 16. Jahrhunderts trotz der tüchtigen Arbeit, und trotz der schlicht wahren menschlichen Empfindung, die sie auszeichnet, nicht ins Deutsche übersetzt und die vortrefflichen Neudrucke Novellos nicht benutzt worden.

Weder Willaert noch Ciprian de Rore haben übrigens ihre niederländische Herkunft als Motettenkomponisten verleugnet, die Mehrzahl der von beiden Komponisten seit den Zeiten Martinis und Burneys vorgelegten Neudrucke sind Beiträge zur alten polyphonen Kunst, aber durch individuelle Züge ausgezeichnet. Von Willaert steht aus dieser Klasse die Katharinenhymne: Quia devotis laudibus wegen der begeistert andrängenden Schlüsse, von de Rore das fünfstimmige Da pacem Domine wegen des energischen Ausdrucks des Gnadenbedürfnisses besonders hoch. Diesen Beter de Rores treibt eine unheimliche Furcht, die bei den Worten Nisi tu Domine am deutlichsten wird. Da steigen vor der Fantasie die Schrecken der Ungnade auf. Den neuen venetianischen, den zahlreichen Kuppeln des Markusdomes entsprechender, die antike Antiphonie in dramatisch unter einander verkehrenden Doppelchören wieder belebenden Stil, den Willaert in Aufnahme brachte, muß man an seinen bereits erwähnten Magnificats studieren und bewundern, die Commer veröffentlicht hat. Ähnlich gehaltene Motetten, wenn die großen Brände von 1574 und 1577 überhaupt welche übrig gelassen haben, sind bis jetzt nicht herausgegeben. Ciprian de Rore würde als Vertreter des neuen Stils am glänzendsten mit den achtstimmigen Motetten des bekannten vom Herzog Albrecht V. angelegten Münchner Prachtcodex zur Geltung kommen. Auch von Costanzo Porta sind hauptsächlich nur Motetten im alten Chorsatz neu gedruckt, daß er aber nicht bloß in Italien, sondern auch in Deutschland als eine Säule der neuen Kunst angesehen wurde, ersieht man aus dem Florilegium von Bodenschatz, das eine achtstimmige Motette: Factum est silentium von ihm

A. Willaert.

C. de Rore.

C. Porta.

bringt. Reichlicher hat zuerst Andrea Gabrieli den mehrchörigen Motettensatz verwendet. In ihm erreicht die venetianische Kirchenmusik zum erstenmal jene Größe und Hoheit, die das Merkmal der venetianischen Malerei ist. Mit Palma Vecchio teilt er sogar ganz spezielle Eigenheiten der Gruppierung; seine Nebenchöre stehen zu einem Hauptchor in demselben harmonischen Verhältnis wie bei jenem die Seitenstücke zum Mittelbild; fast noch mehr als sein bildender Kollege verbindet Andrea mit der äußern Pracht und Fülle Gehalt und Mannigfaltigkeit des innern Lebens. Leider sind auch von seinen mehrchörigen Motetten, deren glänzendste die Quem pastores laudavere ist, keine Neudrucke vorhanden, doch enthüllen die elf vierstimmigen Motetten, die Proske veröffentlicht hat, seine edle Art und seinen natürlichen Schwung genügend. Besser sind wir mit mehrchörigen Motetten von Andreas Neffen und Schüler Giovanni Gabrieli in neuer Partiturausgabe versehen, dank der Monographie, die C. von Winterfeld diesem größten Venetianer vor Monteverdi gewidmet und mit zahlreichen Musikbeilagen versehen hat. Von ihnen hat das geistliche Konzert häufiger einen Messensatz: das zwölfstimmige Benedictus qui venit benutzt. Gleichen Anspruch auf Beachtung haben die 16stimmige Motette: Ascendit Deus in jubilo, die zehnstimmigen Motetten: Deus meus ad te und Domine exaudi orationem meam, sowie das dreichörige Salvator noster. Aber auch die ungedruckten acht- und sechsstimmigen Motetten Gabrielis sind Muster edel bewegter Chordialoge, Dokumente einer Kunst, deren Erhabenheit und Größe unsrer Zeit aus einer andern, höheren Welt zu kommen scheint. Es gibt in der ganzen Kirchenmusik keine Arbeiten, die so mächtig wie diese venetianischen Meisterwerke die Fantasie ins Wunderbare, Überirdische hinaufführen. Dabei sind sie eigentlich nicht schwer auszuführen, sobald sich nur der Gesamtchor etwas an die Teilung und die Selbständigkeit der Gruppen gewöhnt hat.

A. Gabrieli.

G. Gabrieli.

Schon die beiden Gabrieli haben einer Anzahl ihrer

Motetten Instrumente beigegeben und sie als Konzerte veröffentlicht. Mit dem 17. Jahrhundert wird die Vokalmotette auf dem italienischen Boden mehr und mehr zurückgedrägt und zugleich verlöscht sich die Besonderheit der Schulen. Unter den Venetianern, die sie weiter pflegen, ist der in neuen Sammelwerken nur schlecht vertretene M. Asola einer der populärsten geworden; in den Städtchen und Dörfern des Piavegebiets sind seine Werke noch heute lebendig.

M. Asola.

Die italienische Motette hat seit der Herrschaft der venetianischen Schule an manchen Krisen und Moden der allgemeinen musikalischen Entwicklung teil genommen, denen sich die Messe entzog. So kann man die vorübergehende Herrschaft der Chromatik an ihr ziemlich genau verfolgen. Die dramatischen Bestrebungen treten in der Motette der Italiener, ähnlich wie bei den Niederländern früher auf als in ihrer Messe. Zunächst verdankt sie ihnen ebenfalls viele Stellen bedeutender Deklamation. Das bekannte Salve Regina des ältern Bernabei ist eins der schönsten Beispiele hierfür. Dann aber führt diese dramatische Richtung zu einer rein äußerlichen Lebendigkeit und zu einer Verweltlichung, von welcher die Motetten Legrenzis und Rovettas — um auf bekannte Arbeiten zu verweisen — bereits starke Spuren zeigen. Die neapolitanische Schule beginnt ihre Motettenarbeit mitten im Niedergang der Gattung und wie die Arbeiten eines Meisters von der Größe A. Scarlattis zeigen, mit nur geringem Interesse an der Aufgabe. In Motetten wie F. Durantes: Domine Jesu Christe (vierstimmig bei Rochlitz), L. Leos: Sicut erat (sechzehnstimmig, Sammlung des Prince de Moscawa), in D. Perez': Media in nocte (vierstimmig, Braune) und Jomellis: In Monte oliveti (vierstimmig, ebenda) fand sie den Weg zu der alten Höhe der Gattung bald wieder. Nur der Umstand, daß alle Welt auch in der Kirche Sologesang mit Instrumentenspiel verlangte, hat uns um eine neue Blütezeit der italienischen Chormotette gebracht.

E. Bernabei. G. Legrenzi, G. Rovetta. A. Scarlatti. F. Durante, L. Leo, D. Perez, Jomelli.

In der Zeit der neuen Kunst hat Deutschland am

festesten an der Motette gehalten. Auch hier war sie eine niederländische Schöpfung und hält sich bis ans Ende des 16. Jahrhunderts an den niederländischen Stil. Die frühesten Proben ihrer Leistungsfähigkeit hat uns Glarean in Motetten von Adam von Fulda, von Sixt Dietrich, Gregor Meyer und Andreas Sylvanus mitgeteilt, Arbeiten, die sich im üblichen Imitationsgeleise mit rühmenswerter Klarheit und Schlichtheit bewegen. Meyer ist aus diesem Grunde neuerdings wieder von Bellermann hervorgezogen worden. Als Neudrucke liegen von dieser niederländisch-deutschen Motettenkunst Arbeiten Al. Agricolas und Ludwig Senfls vor. An den (wenigen von Maldeghem herausgegebenen) Motetten Agricolas ist die Faktur bedeutender als der Geist. Als Satzkünstler steht er überall dadurch hoch, daß seine Stimmen die schwierigsten und verschlungensten Wege leicht und sicher gehen, im Ausdruck zeigt die Antiphonie: Haec dies quam fecit Dominus in der Benutzung und Durchführung kleiner Nebenmotive auf eine besondre, das innere Feuer fesselnd meisternde Individualität. Zur allgemein anerkannten Bedeutung gelangt die deutsche Motettenschule zuerst durch Senfl, der in Briefen, Gedichten, und in den Urteilen der Theoretiker des 16. Jahrhunderts, auch ausländischer wie Zacconi, den ersten Meistern des Gebiets gleichgestellt und in den Sammelwerken der Zeit ersichtlich bevorzugt wird. Was von Senfls Motetten durch Winterfeld und Rochlitz bekannt geworden ist, gehört zu der liedartigen Klasse, zu einer, wie sich Luther ausdrückt, »feinen und lieblichen« Kunst. Seine volle Bedeutung wird sich erst übersehen lassen, wenn die in den bayrischen Denkmälern begonnene Gesamtausgabe seiner Werke weiter geschritten ist. Ihr erster Band enthält nur eine Motette großen Stils, die sich mit den Magnificats und den Psalmen Senfls vergleichen läßt. Das ist die Komposition von: Christe, qui lux es, eine Arbeit, bei der die Größe der Fantasie, die Wärme und der Reichtum der Empfindung von der Meisterschaft und Mannichfaltigkeit

A. v. Fulda, S. Dietrich, G. Meyer, A. Sylvanus.

A. Agricola, L. Senfl.

der Form ganz ablenken. Eigentlich ist sie nichts als eine lange Choralmotette, in der die breite Grundmelodie durch alle Stimmen geführt wird. Den Sopran, der anfängt, umschwärmen die begleitenden Stimmen mit einem wahren Tumult von Freudenmotiven. Man sieht sofort, daß Senfl mit der ganzen Seele bei der Arbeit gewesen ist. Auch im weitern hat er alles so ausgezeichnet disponiert und kontrapunktiert, daß jeder Abschnitt durch seinen eignen Charakter den Hörer in frische Spannung versetzt und das Interesse sich bis zum Ende immer steigert. Die wohltuendste Stelle ist der Einsatz des Precamus sancte domine. Auch die Motette: Colloquerunt Pontifices verdient als Musterstück erzählender Chormusik hervorgehoben zu werden. Sie ist vom Passionsstil inspiriert; der Bericht wird mit dem Übereifer erstattet, der den Deutschen bis zu S. Bach hin eigentümlich geblieben ist, die direkte Rede der hervortretenden Personen feierlich gegeben. Aus den übrigen Motetten des Bandes wird soviel klar, daß Senfl mit den strengen Formen der Polyphonie ungewöhnlich frei schaltet und wechselt. Bald sind die Kanons hier, bald da, eine Künstlernatur, die Bequemlichkeit und Schematismus nicht kennt, führt die Zügel. Auch der Freund von Lied und Volksmusik wird sichtbar, am liebenswürdigsten in dem Bicinium, das wohl als Bruchstück einer verlornen größern Komposition den Motettenteil eröffnet: Ego ipse consolabor vos. Die Sprachgewalt und die streng kanonische Führung seines Anfangs erinnert an das berühmte: Intellectum tibi dabo, das in Lassos zweitem Bußpsalm (als Duett der Bässe) die Stimme Gottes so mysteriös verkörpert, eine Aufgabe an der bekanntlich alle neueren Komponisten (Mendelssohn, Rubinstein, Bossi z. B.) gescheitert sind. Weil aber dem Text nach der Herr als Tröster auftritt, gibt Senfl stellenweise den strengen Satz auf und läßt die beiden Stimmen kindlich freundlich in volksliedmäßigen Terzen dahinklingen.

Praktische Bedeutung hat von allen Vertretern dieser niederländisch-deutschen Schule bisher nur Orlando

Lasso als Motettenkomponist gehabt. Schulen sind der Sterblichkeit viel stärker unterworfen als Persönlichkeiten. Als solche, als eine der mächtigsten und vielseitigsten Individualitäten, welche die Musikgeschichte kennt, lebt Orlando noch heute nicht blos durch seine Bußpsalmen, durch einzelne Magnificats und Messen, sondern vor allem sind es seine Motetten, aus denen man sich über den Umfang seiner Begabung und Bildung orientieren muß. Denn die Motette war das Lieblingsgebiet seiner Tätigkeit. Das geht aus der bloßen Existenz seines Magnum opus musicum hervor, einer Motettensammlung, die auch in der Zeit, wo große Fruchtbarkeit bei niederen und hohen Geistern selbstverständlich war, durch ihren Umfang allein steht. Sie enthält 516 zwei- bis zwölfstimmige Motetten, eine Ziffer, die aus dienstlichen Verhältnissen nicht, sondern nur aus der Herzensneigung zu erklären ist. Es ist kein Wunder, wenn die musikalische Welt davor zurückschreckt ein solches Riesenwerk studierend zu bewältigen, X. F. Haberl hat vor Jahren sich vergeblich bemüht, nur ein Hundert Subskribenten für eine Separatausgabe des magnus opus zusammenzubringen; die große Lassoausgabe hat bis jetzt die Hälfte der in ihm enthaltenen Motetten in Partitur vorgelegt. Wer an Lassos Motetten herantritt, muß mit der Tatsache vertraut sein, daß die Künstler der älteren Zeit, — am ärgsten die Poeten — durchschnittlich viel ungleicher arbeiten als die heutigen. Wie unter Lassos Messen trifft man deshalb auch unter seinen Motetten eine nicht gerade kleine Anzahl von trocknen Eintagswerken. Über sie hinweg aber wird zweierlei klar: daß man es in diesen Motetten mit einem Meister zu tun hat, der, ähnlich wie S. Bach für eine spätere Epoche, alles zusammenfaßt, was in der a capella-Komposition sich entwickelt und bewährt hat, und daß zweitens diesem Künstler an Gewalt der Fantasie kein andrer Musiker der ganzen Zeit, auch Josquin und Palestrina nicht, gleichkommt. Michelangelo und Rubens sind ihm verwandt, aber einseitiger aufs Titanische und Massige

O. Lasso.

gerichtet. Die Rezeptionsfähigkeit, die sich in den Motetten Lassos ausspricht, ist ganz unvergleichlich. Es gibt Stücke, die, wie die von Bodenschatz veröffentlichte Motette: Confitebor tibi an Palestrina und an römische Schule, andre, die wie: Estote ergo misericordes an die Venetianer, und noch andere (Improperium expectavit), die an die Weise der frühesten Niederländer anklingen. Aber immer sind sie in erster Linie Lassoisch, durch die eignen bildlichen Wendungen, die er jedem Texte abgewinnt. Madrigalenelemente tauchen überall auf, und doch wird er nirgends weltlich. Er hat Akzente und Modulationen, die erst in der dramatischen und romantischen Musik des 17. Jahrhunderts üblich werden, sie stören aber niemals die Harmonie und Natürlichkeit seiner Darstellung. Er ist, wenn auch nicht vom liturgischen, so ganz gewiß vom künstlerischen Gesichtspunkt der größte Meister der älteren Motette neben S. Bach. Seine Zeit hat ihn als solchen zu schätzen gewußt, Bibliotheksverzeichnisse, auch kleinerer Orte, selbst sächsischer Dörfer, weisen das opus magnum auf. Den heutigen katholischen Kirchenchören gereichts zur Ehre, daß sie sich wieder fleißiger Lasso zuwenden. Unsre Dilettantenchöre dagegen wagen sich noch immer nicht an ihn heran mit einer bis zu einem gewissen Grade stichhaltigen Entschuldigung: Lassos Sopranstimmen, zum Teil auch seine Altstimmen wollen aus Frauenmund nicht recht klingen. Diesen Schwierigkeiten sollte aber so oder so begegnet werden. Denn die Mehrzahl der Lassoschen Motetten ist durch ihren bescheidnen Umfang für das geistliche Konzert sehr geeignet und ein kleines Dutzend von ihnen müßten alle die Vereine fest inne haben, die über die Bedeutung der großen Vokalperiode und über den Erziehungswert des a capella-Gesangs klar sind. Da käme zuerst das (schon von Commer veröffentlichte) sechsstimmige Pater noster als Paradigma streng niederländischer Weise in betracht. Die gregorianische Melodie liegt im untern Tenor, die andern Stimmen tragen sich kleine Bruchstücke aus ihr nachahmend zu

oder ergänzen sie mit anmutigen, feinen Äußerungen der Andacht. Verwandt ist ihr die Motette: Creator omnium Deus, aber reicher an subjektiven Zügen und romantisch modernen Tonelementen. Den Dramatiker Lasso, wie ihn Proske meint, zeigt am deutlichsten die Weihnachtsmotette: Angelus ad Pastores mit dem kräftig fröhlichen Hallelujahschluß, oder auch das von heitern Figuren durchrollte an die Madonnen Giov. Bellinis erinnernde Regina Coeli. Es liegt, nebenbei bemerkt, auch in einer Lisztschen Orgeltranskription vor. Eine der im Stil und im Gedankengang reichsten Motetten Lassos wird zuweilen für geistliche Konzerte benutzt, das vierstimmige (schon von Rochlitz veröffentlichte) Salve Regina, eine Komposition, in der erhaben-rührende und naive Züge zu einer wunderbaren Einheit verschmolzen sind, ein musikalischer Albrecht Dürer. Formell interessiert an dem kleinen Meisterwerke besonders die Benutzung von Pausen und Synkopen an der Stelle: Ad te suspiramus. Auch die anekdotisch berühmte Prozessionsmotette: Gustate et videte gehört zu Lassos wirkungsvollsten Arbeiten. Als weitere Hauptmotetten mögen noch Timor et tremor, Dixit autem Maria, Dixit Joseph, Tristis est anima mea und Dominus convertere et eripe animam meam empfohlen sein. Jede zeigt eine besondere Seite von des Komponisten Natur und Kunst.

Noch in der rüstigsten Zeit des Lasso, der allgemein als die Spitze und zugleich als das Ende der niederländischen Kunst angesehen wird, werden in der großen deutschen Motette ähnliche Strömungen, wie bei den Venetianern bemerkbar. Die eifersüchtige Durchführung des gleichen Rechts aller Stimmen hört auf, an Stelle der individuellen tritt die korporative Wirkung in zweierlei Form: Entweder es wird eine Hauptstimme, am häufigsten der Sopran von der andern in der Betonung einfach unterstützt, oder an Stelle der Stimmen imitieren und konzertieren Chöre. Auch in diesen beiden Motettenmethoden zeigt sich der Riß, der im 16. Jahrhundert zuerst die Kultur der Gesamtnation in eine Hälfte fürs Volk

und eine andere für die höhere Gesellschaft trennte. An Jacob Gallus (Handl) lassen sich alle diese neuen Erscheinungen, seit die Österreicher den größern Teil seines opus musicum veröffentlicht haben, am vollständigsten übersehen. Dieses Werk gehört mit seinen 374 Nummern an die Seite von Isaacs Choralis Constantinus, von Lassos magnum opus musicum und unter die andern größten Motettensammlungen einzelner Komponisten des 17. Jahrhunderts. Sein erster Band enthält allein 103 Motetten, einzelne dreiteilig und mehr als die Hälfte doppelchörig, zehn-, zwölf- und sechzehnstimmige Stücke dazu. Das kleine: Ecce quomodo moritur, das zuerst am Anfang des 17. Jahrhunderts durch das Gothaische Kantionale sich allgemein verbreitete, ist die 13. Nummer des zweiten Bandes, der auch die drei Motettenpassionen des Gallus enthält und bleibt auch jetzt noch, wo wir den Komponisten nicht mehr unter die Kleinmeister zählen können, eine Hauptperle alter geistlicher Tonkunst. Eine so lebenswahre reiche Schilderung einer trauernden Seele, die alles bringt, wodurch ein solcher Zustand ergreift und erhebt: die Beherrschung des Schmerzes, die fließenden Tränen, den Glauben an ewiges Leben und Wiedersehen, gibts, in dieser Form wenigstens, kaum zum zweiten Mal. Das Eigentümliche dieser Form liegt in den Schlüssen der beiden kurzen Teile mit der Verwendung von Liedton und Echo. Die melancholische Saite klingt überhaupt bei Gallus am stärksten und in Weihnachtsmotetten z. B. steht er andern Komponisten nach. Das kommt wohl mit von seinem äußeren Schicksal, das ihn zum unstäten Wandern — man weiß heute noch nicht, wohin überall — verurteilte. Da solche Künstler mit Naturnotwendigkeit in alle Aufgaben persönliche, subjektive und momentane Eindrücke und Erfahrungen passend und unpassend hineintragen, ist es nicht angebracht die Motetten des Gallus mit dem Maßstab Palestrinas zu beurteilen. Er verfügt nicht über dessen festen Schatz von Andacht und Himmelsfreude, fällt auch öfters in einen weltlichen Ton, er zieht aber keineswegs gegen ihn

J. Gallus.

überall den kürzeren. Sein Bildungskreis ist weiter und so oft seine innere Bewegung sich in kurzen starken Interjektionen Luft macht, hat er überhaupt keinen Rivalen. Dafür ist gleich die erste Motette des opus musicum: Aspiciens usw. ein vorzügliches Paradigma. Wie wird da gleich am Anfang die schöne venetianische Antiphonie dadurch belebt, daß der erste Chor in den breiten Gesang des zweiten leidenschaftlich ungeduldig sein: Ecce, ecce hineinruft. Wie mannichfaltig gestaltet Gallus den Wechselgesang durch die verschiedene Metrik, Länge und Stimmung der vor- und nachgesungenen Perioden! Wie ist seine Thematik bei aller Einfachheit mannichfaltig und plastisch, wie reich sein Satz in den vier- bis sechsstimmigen Motetten, auch an alter, aber immer wirksam verwendeter niederländischer Kunst! Es wird dank der Ausgabe der Österreicher unmöglich sein, Gallus aus dem Reich der großen Meister wieder hinaus zu disputieren. Von seinen kleineren Motetten, unter denen auch einige für Männerchor gesetzt sind — die schönste: O magnum mysterium — werden die Chorvereine mit dem sichersten Erfolg zunächst die folgenden Stücke einführen können: Venite, accendamus ad montem Domini, Veni Domine, Emitte Domine, Laetentur coeli, Veni Redemptor gentium, O sapientia, Canite tuba, Obsecro Domine, Haec est dies, Resonet in laudibus (in dreifacher Bearbeitung), Vox de coelis, Omnes de Saba venient, Domus pudici pectoris. An der Spitze der größern steht die 16stimmige Laudate Dominum in sanctis ejus, als eine der imposantesten Motetten im venetianischen Stil. Nach ihr kommen zunächst in betracht: Quem vidistis pastores, dicite, Quid admiramini, Tribus miraculis, Christum natum und Jerusalem illuminare. Als Satzkünstler und Tonmaler glänzt er am meisten in: Deus, iniqui surrexerunt. Zu ihrer erregten Schilderung eines Aufstandes bildet die fromm ruhige Nummer: Domine, ante te den entschiedensten Gegensatz. Besonderer Beachtung wert ist die Motette: Audi magni maris limbus wegen ihres didaktischen, die Größen der antiken

Welt vorführenden Textes. Sie war nicht für die Kirche, sondern für eine Schulfeierlichkeit bestimmt.

H. L. Haßler. Von den weiteren Deutschen, die in Venedig in die Schule gegangen sind, ist H. L. Haßler mit dem Neudruck eines vollen Jahrgangs Motetten, 48 Stück (in den Denkmälern deutscher Tonkunst) vertreten. Auch Haßlers Motetten haben nicht die hehre Weise der Sätze Palestrinas, sie lassen eine unruhigere, weltlichere Zeit merken und in ihrem Gefolge einen Rückgang der alten guten Kantabilität. Bei Haßler begegnet man denselben ununterbrochen in hoher Lage geführten und schwer rein zu haltenen Sopranen, durch die unter den Deutschen am Anfang des 17. Jahrhunderts namentlich Schein so viele Mühe bereitet. Trotzdem sind die Haßlerschen Motetten zu ihrer Zeit sehr begehrt gewesen; das beweisen die drei Auflagen, die seine »cantiones sacrae« von 1591 bis 1607 erhielten, allein zur Genüge. Auch heute wirken sie einmal durch ihre zwar kurz angebundene, aber alle entscheidenden Textelemente vorzüglich betonende Deklamation, zum andern durch das außerordentlich lebendige Antiphonieren als Meisterwerke. Haßler genügen schon sechs Stimmen zum Doppelchor und er vermehrt die Farbenpracht seiner Sätze dadurch, daß er — ohne es hinzuschreiben — Solo- und Chorbesetzung wechseln läßt. Ganz besonders versteht sich Haßler auf die Mischung polyphonen und homophonen Stils; der letztere dient ähnlich wie bei Josquin oder wie in den Orgelkompositionen Scheidts zur Markierung der Hauptstellen. Die Reihe der hervorragendsten Nummern der cantiones sacrae beginnt mit: Tu es Petrus, eine Komposition, die durch die lebèndige Behandlung der Details, unter denen die Malereien bei: aedificabo hervortreten, sich auszeichnet. Sie zeigt auch Haßlers Kühnheit des Vokalstils, am Ende tritt, 17 Jahre vor Monteverdi, die Septime ganz frei ein. Als Normalbeispiel Haßlerscher Motettenkunst kann die Nummer 30: Verbum caro factum est gelten. Darin, daß der wunderbare Vorgang, den der Text berichtet ohne allen Schwung und ohne innige Versenkung

mitgeteilt wird, zeigt sie seine Schwäche, in den schlicht sprechenden, bedeutend deklamierten Motiven, dem wirkungsvollen, durch imposante Tuttis gekrönten Wechsel der dreistimmigen Chöre (oder Terzette) seine Stärke. Auch die Nummer 32: Tribus miraculis gehört zu den Grundstücken Haßlerschen Stils. Ausgezeichnet ist sie durch den Eintritt der Stelle: Hodie stella Magis duxit ad praecipium und den fröhlichen, volkstümlichen Ton des im Tripeltakt einsetzenden Schlußteils. Der deutsche Weihnachtsgeist hat hier Haßlers Erfindung belebt. Die Nummer 34: Converte Domine bezeugt besonders schön seine architektonische Begabung in dem Charakter, dem Zusammenschluß der Motive und der harmonischen und tiefen Gesamtwirkung. Die Entwicklung geht von der Trauer zum Trost und schließt mit einem eignen, etwas harten Ausdruck der Freude. Wichtiger noch als bei andern Motetten ist bei dieser die gehörige räumliche Entfernung der antiphonierenden Chöre. Aus der Beschreibung die M. Prätorius von der Aufstellung einer Normalkapelle um 1600 gibt, erhellt die allgemeine Wichtigkeit dieser Forderung, sie ist die Wurzel des venetianischen Chorstils. Trotzdem wird sie in der Gegenwart meistens nicht beachtet. Zu den Hauptmotetten freudigen Charakters gehören noch die Nummern 39, das flotte: Jubilate Deo und 45: Hodie Christus natus est, ein zehnstimmiger Chor, der durch den beständigen Wechsel von geradem und ungeradem Takt außerordentlich erfrischt. Haßler in seiner Tiefe und seinem Ernst kennen zu lernen, kommt die Nummer 35: Deus noster refugium wesentlich in betracht. Der feierliche Ton frommer Ergebung, den sie fest hält, kommt aus schwerem Herzen. Seine aus älteren Neudrucken bekannteste Arbeit dieser Klasse ist das Pater noster (Nr. 38), die das Gottvertrauen so schlicht und schön ausspricht. Mit dem Eintritt der fünften Bitte wird die Komposition plötzlich düster bewegt und schließt mit der Vereinigung beider Chöre glänzend ab. Sie bringt das romantische Element in Haßler am deutlichsten zum Ausdruck und wirkt äußer-

lich besonders stark. In derselben Abteilung ragen noch die beiden dreichörigen Motetten: Miserere (Nr. 46) und: Duo Seraphim clamabant (Nr. 47), ein an Lasso anschließendes Tonbild, hervor. Die Schlußnummer der Sammlung Nuptiae factae sunt hat als Paradigma des erzählenden, von der Motettenpassion befruchteten Chorstils ihre Bedeutung für sich.

Im weiteren Verlauf des 17. Jahrhunderts büßt die deutsche Motette an Reinheit ihres Wesens viel ein. Auf der einen Seite verwischt sie sich mit dem Lied, auf der andern mit der Kantate. Der Kantateneinfluß äußert sich in selteneren Fällen, bei Schütz z. B. in der Hinzufügung selbständiger Orchesterstimmen zum Chor, viel allgemeiner kommt er in der Tatsache zur Geltung, daß die Motetten mit einer Orgel oder Positivbegleitung versehen werden, die den Stimmen als sogenannter Kontinuo in Form einer bezifferten Baßstimme beiliegt und deren jeweilige Ausführung der Einsicht des Organisten oder Dirigenten überlassen bleibt. Das Merkwürdige an dieser deutschen Kontinuobegleitung ist der Umstand, daß sie meistens vollständig entbehrlich ist. Die Mehrzahl der deutschen Motetten des 17. und 18. Jahrhunderts lassen sich a capella singen und klingen unbegleitet sogar besser. Nur bei einer Minderzahl sind die Singbässe auf den Sechzehnfußton des »Instrumentes« berechnet. Oft gestehen es die Komponisten auch in den Vorreden offen ein, daß sie den Generalbaß nur der Mode halber vorgeschrieben haben. Die Instrumentalbegleitung von Gesangmusik kam von Italien wie ein neues Weltwunder ins 17. Jahrhundert herein, aber die deutschen Motettenkomponisten verstandas Phänomen nur halb.

An das Lied hatten Motette und Figuralgesang im protestantischen Deutschland schon während des 16. Jahrhunderts einen Teil des kirchlichen Dienstes abgetreten. Als evangelischer Gemeindechoral war es zu einer solchen liturgischen Bedeutung gelangt, daß überall erst begabte Laien, dann auch bedeutende und durchgebildete Tonsetzer anfingen alte und bekannte weltliche und geist-

liche Melodien für einen mehrstimmigen Tonsatz einzurichten. Der gemeine Mann hörte seine eignen lieben Weisen in der Kirche in einer Form, welche ihm einzustimmen erlaubte, deren sinnvolle und kunstvolle Harmonie aber sein Denken und Fühlen höher trugen. Eine verwandte Frucht solcher auf volkstümlichem Grund aufgerichteten kirchlichen Tonkunst ist uns bereits in dem Psalter der Hugenotten und Niederländer begegnet. Aber wir dürfen uns dieses deutschen Schatzes als eines besonders reichen und systematisch ausgebildeten freuen und noch mehr seiner indirekten Wirkungen. Denn mit diesem geistlichen Chorlied wurde die deutsche Kunst zum erstenmal selbständig und eigentümlich. Der Wert dieser unscheinbaren, aber treuherzigen und charaktervollen Holzschnittmusik ist durch ihre Dauerhaftigkeit genügend erwiesen. Der kleine Satz, in den M. Prätorius den Text: »Es ist ein Ros' entsprungen« vertont hat, oder Schröters: »Puer natus« und »Freut Euch, liebe Christen« gehören heute zu den beliebtesten Chorgesängen. Das Verdienst die Bodenschatz, Zeuner, Herbst, Jeep, M. Frank, M. Altenburg, B. Helder, M. v. Löwenstern, J. Stobäus, J. Crüger, J. Hintze, J. Ebeling, J. Rosenmüller, C. Briegel, J. Schop, G. Stade, Th. Selle, Th. Flor, E. Kindermann, J. Lehner und die mit ihnen verwandten zahlreichen weiteren Kleinmeister für unsere Zeit wieder fruchtbar gemacht zu haben, gebührt C. v. Winterfeldt und seinem Hauptwerk vom »evangelischen Kirchengesang«. Fortwährend noch wird das von ihm begonnene Werk durch Separatausgaben glücklich ergänzt und erweitert. Teschner, Riedel und Eitner haben reichere Bestände Eccardscher Kompositionen vorgelegt, dem letztgenannten Gelehrten verdanken wir auch Neudrucke der einschlagenden Arbeiten J. v. Burgks und G. Dreßlers. Einer der erfreulichsten Beiträge zur Wiederbelebung dieser alten volkstümlichen Chormusik ist G. Göhlers Ausgabe des vom Zwickauer Kantor Cornelius Freundt aus eigenen und fremden Kompositionen zusammengestellten »Weih-

M. Prätorius. Schröter. Bodenschatz, Zeuner, Herbst, Jeep, M. Frank, M. Altenburg, B. Helder, M. v. Löwenstern, J. Stobäus, J. Crüger, J. Hintze, J. Ebeling, J. Rosenmüller, C. Briegel, J. Schop, G. Stade, Th. Selle, Th. Flor, E. Kindermann, J. Lehner. J. v. Burgk, G. Dreßler. C. Freundt.

nachtsliederbuchs«. C. Riedel hat mit einer Sammlung wunderbar frischer »Altböhmischer Weihnachtslieder«, C. F. Scheurleer durch die Neuausgabe der Niederländischen »Souterliedekens« Gelegenheit gegeben die Blüte dieser neuen durch die Reformation hervorgerufenen Kunst auch außerhalb des heutigen Deutschland zu verfolgen.

Haßler, Gumpoltzshaimer, Eccard, Stobäus, Schein,

Wichtig war es, daß sich an ihrer Pflege bald auch Meister der großen Kunst, Männer wie Haßler, Gumpoltzshaimer, Eccard, Stobäus, Schein beteiligten. Durch sie brachte das einfache volkstümliche Lied bald auch der alten großen Kunstmotette neuen Segen und zwar auf zweifachem Wege.

J. Eccard.

P. Dulichius.

R. Ahle.

Erstens entstand die Choralmotette, die in verwandter Weise wie früher die niederländische Motette gregorianische Melodien, nun evangelische Kirchenlieder als Grundstock und Baumaterial für breite, polyphone Arbeiten verwendete. In Eccards preußischen Festliedern, in etlichen (von R. Schwarz herausgegebenen) deutschen Motetten von Dulichius, in einzelnen Stücken R. Ahles (Denkmäler deutscher Tonkunst, 5. Band: Ach Herr, mich armen Sünder, Wir glauben all' an einen Gott) liegen wertvolle Frühproben dieser neuen Choralmotette, die sich über S. Bach hinaus bis in die Gegenwart behauptet hat, in Neudruck vor. Sie findet ein gleichzeitiges instrumentales Gegenstück in den Choralfantasien und Choralvariationen für Orgel, die, wie schon erwähnt, S. Scheidts Tavolatura nuova zuerst mannigfaltiger vertritt.

Zweitens aber hat der im Choral heimische Geist auch die freie Motette der Deutschen innerlich merklich erfrischt und verjüngt. Zwar bleibts mit ihr insofern beim Alten als die achtstimmigen Sätze das venetianische, die vierstimmigen das niederländische Muster merken lassen, aber sie wechselt Motive und antiphonierende Partien durchschnittlich rascher, als das bei den italienischen Arbeiten des ausgehenden 16. Jahrhunderts bräuchlich ist; sie ist in der Form gegen jene gehalten zuweilen

etwas stürmisch und unreif, ihr jedoch an Kraft und Herzlichkeit überlegen.

Für den ersteren Fall bietet das Konzert einen Beleg in F. Leisrings »Trotz sei dem Teufel«, für den andern in Melchior Francks herrlicher Motette: »In den Armen dein«. Andreas Hammerschmidt, den seine Dialoge und Lieder auch zum begehrtesten Motettenkomponisten des 17. Jahrhunderts erhoben, zeigt uns in den heute noch von ihm gesungenen Werken »Schaffe in mir Gott«, »Sei gegrüßt Jesu« und »Mir hast du Arbeit gemacht«, dieselben Eigenschaften, allerdings durch einen Zug von Trockenheit beeinträchtigt. Auch in der Motette ist Heinrich Schütz der hervorragendste unter den deutschen Tonsetzern des 17. Jahrhunderts, zugleich auch der modernste, soweit dieser Begriff die Vermischung von Motette und Kantate betrifft. Eine Schilderung seines Motettenstils würde nur eine Wiederholung der über die Chorpsalmen Schützens gegebenen Ausführungen sein können. Mit diesen teilen die Motetten das Schicksal allgemein gerühmt und wenig gesungen zu werden. Nur die Motette: »Cantate domino«, das begleitete »Pater noster«, der Dialog zwischen dem Engel und Maria, die Szene »Saul, Saul, was verfolgst du mich« und das achtstimmige »Das ist je gewißlich wahr« kommen regelmäßiger im geistlichen Konzert vor. Aber diese kleine Anzahl Werke genügt, um einen Begriff von dem zu geben, was Schütz als Motettenkomponist geleistet hat, und die wesentlichsten Eigenschaften seines Geistes und seiner Kunst zu veranschaulichen. Die Motette »Cantate« stimmt mit dem alten Stile noch ziemlich eng überein: Für jeden neuen Gedanken des Textes wird ein neues Tonmotiv aufgestellt und in den beteiligten Stimmen zu einem selbständigen Abschnitt ausgeführt. Schützens besondere Art spricht sich in der Einfachheit und Bestimmtheit dieser Motive aus. Sie haben eine bildliche Kraft und Anschaulichkeit, welche naturfrisch auf die Fantasie des Zuhörers einwirkt und zur Mitarbeit fortreißt. Von welcher Gewalt ist der Einsatz dieses »Cantate«, und doch besteht das

F. Leisring, Trotz sei dem Teufel.

M. Franck, In den Armen dein.

A. Hammerschmidt.

H. Schütz.

ganze Thema nur aus den Dreiklangsnoten. Mit gleicher Kraft und Natürlichkeit gibt das Motiv bei »in timpano« den Glanz und die Wucht einer stolzen Festmusik wieder. Das neue formelle Element dieser Motette besteht nur in der Hinzufügung einer Viadanaschen Generalbaßstimme. In den andern genannten Motettenwerken Schützens macht sich der Einfluß der neuen italienischen Musikentwicklung tiefer geltend. Sie enthalten konzertierende und dramatisierende Bestandteile und sind auf die Mitwirkung der Instrumente, auf den Wechsel von einzelnen Stimmen und Chorgesang hin entworfen. Wie die Mehrzahl der großen Tonsetzer in der Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts hat auch Schütz das »Pater noster« mehr als einmal komponiert. Die schon vor der Gesamtausgabe von Rochlitz und andern Sammlern mitgeteilte Bearbeitung, welche in unsern Chorаufführungen zuweilen zu Gehör gebracht wird, behandelt das Gebet des Herrn in einer sehr breiten und durch schöne Originalität ausgezeichneten Form. Der hervorstechendste Zug ist die Durchführung des kurzen, zweitönig breiten Anrufmotivs »Vater«. Vor Bitte zu Bitte immer wieder von Stimme zu Stimme getragen, gibt es der Komposition eine besondere Inbrunst. Die einzelnen Bitten haben nach alter Motettenart jede ihr eignes Thema. Der größte Teil dieser Themen ist aber modern geformt und sehr eingehend durchgeführt. Erst am Schlusse beim »Denn dein ist das Reich« lenkt Schütz in den antiphonischen Chorstil ein, in welchem die Venetianer und die von ihnen geschulten Deutschen das »Pater noster« gewöhnlich ganz durchführen. Die gewaltigste unter den heute bekannten dramatischen Motetten nicht blos Schützens ist dessen 14stimmiger Satz (außerdem noch Orchesterbegleitung: 2 Violinen und Kontinuo) »Saul, Saul, was verfolgst du mich?« Schütz hat in diesem Stück den Versuch gemacht, die Stimme Gottes, welche den Saulus auf seinem Wege nach Damaskus zum Paulus machte, musikalisch darzustellen und diesen Versuch in einer von Lasso und Senfl ganz abweichenden, aber gewaltigen,

genialen Art durchgeführt. Das einfache, jedoch durch Pausen und durch den dreimaligen Namensruf Saul sehr ausdrucksvoll, fast bedrohlich wirkende Fragethema: »Saul, Saul, Saul, was verfolgst du mich« setzt in den tiefsten Bässen wie in der Ferne und im Dunkeln ein, wandert leise nach der Höhe durch den Chor, klingt im Orchester magisch an, rückt plötzlich im erschreckenden Forte der drei Chöre mit den Instrumenten wie eine Riesengestalt in leibhaftige Nähe, verliert sich wieder, kehrt zurück, wechselt aus dem Unheimlichen und Grandiosen ins Zusprechende und Rührende, behauptet den Platz dann lange fest, bald flehend, bald drohend, und schwindet endlich so plötzlich, wie es gekommen. Gegen das Ende hin hat Schütz ein von ihm geliebtes Satzmittel, das der liegenden Stimme, besonders eindringlich verwendet. Es ist unheimlich und beängstigend, wie die langen Noten des Haupttenors die bewegte Rhythmik der andern Stimmen durchdröhnen. Das Tonbild als Ganzes erreicht die erschütternde Wirkung einer Vision. Die formelle Anlage ist dreiteilig. Den Mittelteil nimmt die den Solostimmen gegebene Durchführung des im ruhigen Ernste warnenden Themas »Es wird dir schwer werden« ein. Unter den als »Historien« bezeichneten Sologesängen Schützens befindet sich ein Seitenstück zum »Saul« in der großen Klage Davids »Absalon, fili mi«. Auch diese Komposition (für Baßsolo, Orgel und Posaunen) ist nach dem Prinzip des Crescendo und Decrescendo angelegt und erschütternd durchgeführt.

Grade an dieser Historie von Absalon und Schütz kann man sehen, wie sich die neuere Zeit in der Motette viel entschiedener geltend macht, als in der Messe, oder auch nur im Psalm. Sie reift hier Kompositionen, die als Sologesänge zur Monodie oder zum geistlichen Konzert gehören. Denkt man sich aber die mitgehenden Instrumente durch Menschenstimmen ersetzt, so sind es Chormotetten im alten Stil.

Die Väter und Förderer dieses neuen Motettengeschlechts sind auf protestantischer Seite zu suchen. Daß

auch die katholischen Komponisten des deutschen Gebiets von dem Liedgeist der Periode nicht unberührt blieben, zeigen allerdings Arbeiten, wie die Joh. Stadlmayrs*), die mit einer fast epigrammatischen Kürze und Eingänglichkeit alte gut polyphone, auf Kontinuo verzichtende Stimmführung verbinden. Aber soweit die Chormotette noch ihren Boden in der katholischen Liturgie behauptete, hielt sie an den alten Kunsttraditionen fest, wie das die von Jos. Fux neugedruckten**) oder die eines Neudrucks überaus würdigen Cantiones sacrae G. Aichingers zeigen. Auch bei den Protestanten ist die Praxis lange Zeit mehrschichtig und zeigt einen besonders scharfen Unterschied zwischen eigentlicher Kirchenmotette und Kasualmotette. Die erstere, die ihre Stelle im regelmäßigen Gottesdienst hat, wird während des 17. Jahrhunderts nach wie vor von einzelnen Komponisten in Bänden, die das ganze Kirchenjahr versorgen, im alten niederländischen oder venetianischen Stil und mit lateinischem Text veröffentlicht. Zu den vorzüglichsten Motettensammlungen dieser Art gehören die »Centuriae« des bereits erwähnten Philipp Dulichius, von denen R. Schwarz ebenfalls einige Proben vorgelegt hat***), die durch die Energie und das Feuer ihrer Chorführung den Wunsch aufdrängen, das ganze Werk in moderner Form zu haben. Dahin gehören ferner die »Corona harmonica« von Demantius, die »Cantiones sacrae« von Joh. Stobäus und das »Cymbalum Sionium« von H. Schein. Aber im allgemeinen weicht die alte Kirchenmotette der Protestanten schon während des 30jährigen Kriegs, zum Teil wegen der durch ihn verursachten Verarmung der Kirchenkassen, zum Teil wegen der Lust an den neuen Musikkünsten, der Kantate. Die Kasualmotette dagegen, die in erster Linie als Begräbnis- und Hochzeitsmusik dient, bleibt beim alten Chorsatz, wenn sie ihn auch vielfach vereinfacht und

J. Stadlmayr.

J. Fux,
G. Aichinger.

P. Dulichius.

Demantius,
J. Stobäus,
H. Schein.

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, III.
**) Ebenda, II.
***) Dulichius, vier achtstimmige Chöre, Breitkopf & Härtel.

verdirbt. Auch ihr hat hie und da, in Königsberg z. B.*), das neue Sololied den Platz streitig machen wollen, aber vergeblich. Durch ihre Mithilfe ist auch in der Figuralmusik der evangelischen Kirche die deutsche Sprache endlich allgemein durchgedrungen.

Eine ganze Abteilung dieser Kasualmotetten hält auch am reinen, unbegleiteten a capella-Stil fest. Das sind diejenigen Motetten, die für die Umzüge der Schulchöre und Kurrenden bestimmt waren, die in den Straßen, auf Plätzen, im freien, großen Raum gesungen wurden, wo ein Positiv ein unwirksamer Ballast gewesen wäre.

Besonders in Sachsen und Thüringen haben die Kurrenden bis an die Gegenwart heran eine tief ins Volksleben eingreifende Bedeutung gehabt. Dort sind auch im 17. und 18. Jahrhundert die meisten a capella-Motetten geschrieben worden: im Durchschnitt Werke, an welche man einen streng kirchlichen Maßstab nicht anlegen darf. Sie spiegeln aber ein rühmliches Stück deutscher Musikgeschichte wieder. Man sieht, wie viel musikalische Tüchtigkeit und Eifer in diesen Ländern herrschte, man sieht die Naivität des bloßen Handwerks, man hört den Pulsschlag des fröhlichen Herzens und man bemerkt auch in ihnen besondere Strömungen des religiösen Lebens und der Entwicklung der Tonkunst. Von dem neuen dramatischen Musikwesen, welches aus den Residenzen zu den Kantoren und Organisten hindrang, eignete sich die Kurrendenmotette Sinn für Effekt, Kontrast und Deklamation an. Tiefer ward sie nicht berührt. Die Neigung zu rhythmischer Lebhaftigkeit besaß sie von allein als ein Geschenk, zu welchem die heimatliche Volksmusik und zum größeren Teil die Orgelmusik beigesteuert hatten. Die reiche Einmischung von Orgelfiguren in den Vokalsatz ist dann bis auf Schichts Zeit ein Kennzeichen der deutschen Motette

*) Siehe Einleitung zu den Arien H. Alberts (Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XII).

geblieben. Erst durch Mendelssohn trat eine gründliche Änderung ein. Hauptvertreter der höchsten Art Thüringer Motettenkunst sind die Bachs, voran Michael Bach, von dessen Werken vor einigen Jahrzehnten noch die Stücke »Nun hab' ich überwunden«, »Unser Leben ist«, »Herr, wenn ich dich nur habe«, »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« in Chorkonzerten anzutreffen waren, neben ihm Christoph Bach, den die Motetten »Ich lasse dich nicht« und »Lieber Herr, wecke mich auf« unter die ersten Größen des 18. Jahrhunderts stellen. Auch die Motetten von J. S. Bach, diejenigen Motetten, an welche wir denken, sobald von der Gattung überhaupt gesprochen wird, haben zum Teil einen Zug der thüringischen Kurrendenmotette. Das ist die Freude am Singen und Klingen, die Selbständigkeit des musikalischen Elements im Chorsatz. Bach ging allerdings über den Durchschnitt der heimatlichen Vorbilder schon darin hinaus, daß er seine Motetten für Begleitung schrieb. Diese Tatsache, steht durch das Zeugnis von Ph. E. Bach fest, sie ergibt sich aus den harmonischen Verhältnissen vieler Stellen, deren Akkorde nur dann richtig sind, wenn man den Baß als einen 16füßigen Orgelbaß auffaßt. Mit kleinen Änderungen kann man sie jedoch auch a capella singen. Bach faßt in seinen Motetten, man kann fast sagen, alles zu einer höheren Einheit zusammen, was in der Stilgeschichte der Motette bis dahin Schönes und Berechtigtes zum Vorschein gekommen war: das vollendete gesangliche Wesen der frühen Vokalperiode, die Bestimmtheit und den Reichtum des Ausdrucks, welcher die dramatische Periode kennzeichnet, die Freiheit der musikalischen Bewegung, den Schmuck und die große Anlage des Formenbaues, welche sich mit dem Konzertstil entwickelten. Und er führte alle diese Vorzüge noch auf eine höhere Stufe. Es wird auch von den Sängern, von den Mitgliedern der Chorvereine empfunden, daß diese Bachschen Motetten eine Krone der Gattung sind. Sie setzen ihren besonderen Stolz darein, die Schwierigkeiten, welche in dem häufig orgel-

M. Bach.

Ch. Bach.

J. S. Bach.

artigen Stile dieser Werke liegen, zu überwinden, und es gibt nichts in dem großen Bereiche der Chorlitteratur, was schließlich mit größerer Lust und Freude gesungen wird.

Obwohl nach den heutigen Obliegenheiten eines Leipziger Thomaskantors lange Zeit angenommen worden ist, daß Bach sehr viele Motetten geschrieben habe, müssen wir uns doch mit nur sechs, bei denen die Echtheit genügend verbürgt ist, zufrieden geben. Ihre Textanfänge heißen: »Singet dem Herrn«, »Komm, Jesu, komm«, »Fürchte dich nicht«, »Der Geist hilft«, »Jesu, meine Freude« und »Lobet den Herrn alle Heiden«. Dieser durch die gründlichen Untersuchungen F. Wüllners*) festgestellte Tatbestand, der übrigens mit der Erwähnung nur »einiger« Motetten in Mitzlers Nekrolog übereinstimmt, erklärt sich daraus, daß zu Bachs Zeiten in der sogenannten Sonnabendsvesper vorwiegend kurze liedartige Sätze, große Motetten in erster Linie bei Trauerfeierlichkeiten gesungen wurden, also Gelegenheitskompositionen waren. Ohne Zweifel muß es da für Bach niederdrückend gewesen sein, daß so wenig Bestellungen an ihn herantraten. Die Motetten sind beiläufig die einzigen unter den Vokalwerken Bachs, welche den großen Schlaf, in welchem Jahrzehnte lang die ganze Gesangkomposition des Meisters lag, nicht mitgeschlafen haben. Sowohl bei den Thomanern als auch bei andern sächsischen Schülerchören blieben sie im Gebrauch und wirkten als Ansporn des Ehrgeizes. Sie sind es, welche Mozart bei Doles kennen lernte. Vier unter diesen Motetten sind achtstimmig, doppelchörig; eine, »Jesu, meine Freude«, die längste von allen, ist fünfstimmig, die letzte »Lobet den Herrn« hat vierstimmigen Satz und eine besondere Kontinuostimme. Es sind sämtlich Choralmotetten, doch ist die Stellung des Chorals in den einzelnen Stücken verschieden. Im großen ganzen tritt er mehr als Schmuck und Beigabe auf, denn

*) Vorrede zum 39. Band der Gesammtausgabe von Bachs Werken.

als Grundstütze der Erfindung, als welche ihn die ältern Tonsetzer in der Motette gern handhabten. Nur »Jesu, meine Freude« macht eine grandiose Ausnahme.

Unter den achtstimmigen Motetten Seb. Bachs sind die bedeutendsten die Nr. 1 »Singet dem Herrn« und die Nr. 4 »Komm, Jesu, komm«. Sie tragen am stärksten Züge Bachschen Geistes, die Kraft und Tiefe der Empfindung, die Kühnheit und Macht des Ausdrucks und die subtile Feinheit der Auffassung. In der Behandlung und Wirkung des Klangwerkes, in der Güte der sogenannten Faktur stehen die andern ihnen ziemlich gleich.

S. Bach, Singet dem Herrn.

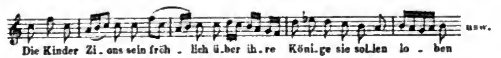
Die Motette »Singet dem Herrn« gehört textlich zum großen Teil der Psalmenkomposition an. Es sind die bekannten Anfangsverse des 149. Psalms, welche ihrem ersten Satze zu Grunde liegen. Bach läßt sie uns wie aus dem Munde einer von Freude mächtig erregten Menge hören. Ohne alle Einleitung und Vorbereitung führt er uns mitten hinein in das bereits im vollen Schwunge begriffene Jubilieren und Konzertieren der begeisterten Massen. Obwohl es des Anfeuerns nicht bedarf, hören wir doch durch den ganzen Satz den einen Chor dem andern zurufen:

Allº moderato.

Sin - get

Dieses freudige Signal belebt die wunderbar fließende und volle Komposition mit szenischer Anschaulichkeit. Der formellen Anlage nach besteht dieser große erste Satz aus zwei Teilen. Der erste folgt dem herkömmlichen Brauch der Motette, daß jeder selbständige Textgedanke sein eignes musikalisches Thema hat. Wir haben drei Sprüche: a) »Singet dem Herrn ein neues Lied«, b) »Die Gemeinde der Heiligen sollen ihn loben«, c) »Israel freue sich des, der ihn gemacht hat« — infolgedessen auch drei in der Musik dieses ersten Teils sich sondernde Abschnitte. Das Thema a) »Singet usw.« und seine Durchführung ist konzertierender Natur. In den einzelnen Stimmen treten gleichsam die Künstler des Volks hervor und erfreuen die lauschende und zustimmende Menge mit den herrlich hinklingenden Figuren, in welche sie das Lob Gottes kleiden. Und die

Rollen wechseln zwischen den Chören. Das zweite Thema b) »Die Gemeinde der Heiligen« und seine Gruppe ist ruhigerer, ernster, zuredender Natur, das dritte »Israel freue sich« wieder lebhafter, entschieden und feurig. Es treibt zu einer Spitze und an dieser setzt der zweite Teil des Satzes ein: eine großartige Fuge über das Thema:



welches die acht Stimmen nach und nach sämtlich aufnehmen. Der Schluß dieser Fuge verläuft in rollende Sechzehntelfiguren, welchen Bach in Durchführungen und Episoden eine große Fülle jauchzenden, trillernden und lachenden Naturklangs entnimmt. Gewiß ist die Kunst in diesem zweiten Teil des Satzes eine bewundernswerte, unvergleichlich große, aber noch größer ist die Freiheit, Macht und Naivität des freudigeu Ausdrucks, hinter welchem alles Technische verschwindet. Im zweiten Satze der Motette »Wie Väter mit Erbarmen« tritt der Choral (»Nun lob mein Seel den Herrn« ist die Melodie) ein. Der zweite Chor singt ihn, der erste Chor (Soloquartett) unterbricht die einzelnen Zeilen mit freien Zwischengesängen, die vorwiegend nur eine mäßige Länge haben und alle sehr schön ausdrucksvoll schließen. Die Hauptwirkung dse Satzes ruht auf der Anlage, die eine Szene im Kirchgarten vor die Fantasie ruft. Vom Innern des Gotteshauses klingt leise der Choral herüber, außen wird gewartet und gebetet. Der dritte Satz ist eine von beiden Chören im regelmäßigen Wechsel durchgeführte Fantasie über das Thema:

Poco Allegro.

Lo . bet den Herrn in seinen Thaten, lo.bet ihn in seiner grossen Herrlichkeit.

Ihrem mehr anmutigen Charakter und ihrem Umfang nach ist sie von Bach weniger als selbständiger Satz.

denn als Einleitung zu dem Finale der Motette gedacht, einer Fuge über das Thema:

All° vivace.

Al - - - - - - - les was O - - - - - den hat lo - be den Herrn

Es hat die Händelsche Art des langen Ausholens und die regelmäßige Figuration, die Bach in seinen Chorfugen liebt; die Ausführung ist verhältnismäßig kurz. Am Schlusse tun sich die Soprane durch einige energische Ausrufe des Entzückens hervor.

S. Bach, Komm, Jesu, komm!

Die Motette »Komm, Jesu, komm« (Nr. 4) ist ein Seitenstück zu jenen zahlreichen Kantaten Bachs, in welchem er einer erdenmüden, nach Tod und himmlischem Leben sehnsuchtsvoll verlangenden Stimmung Ausdruck gibt. Derlei Arbeiten gehören zu den gewaltigsten Äußerungen des Bachschen Gemütes, welches in seiner tiefen, edlen Melancholie eine seiner eigentümlichsten und ergreifendsten Eigenschaften besitzt. Ähnlich dem Gang in den entsprechenden Kantaten entwickelt sich auch die Motette »Komm, Jesu, komm« vom Klagen und Sehnen zum Ausdruck einer ruhigen, die himmlischen Wonnen vorausnehmenden frommen Heiterkeit. Dieses Ende kommt hier in der Form eines leicht bewegten, von bescheidenen Koloraturen durchzogenen $^6/_8$-Taktes (»Du bist der rechte Weg«), dessen Perioden die Chöre einander in sehr regelmäßigem Wechsel nachsingen. Nur selten treten sich die Gruppen näher; erst bei dem kräftigen Schlusse zusammen. Den Durchgangspunkt zu diesem Abschluß bildet ein kurzes Sätzchen: »Komm, komm, ich will mich dir ergeben«, in welchem dem Verlangen nach Erlösung von diesem Leben in einem enthusiastischen, fast gebieterischen, trotzigen Tone Ausdruck gegeben wird. Eine Energie, die der Wildheit nahekommt, beherrscht den Geist dieses Abschnittes, die Form zeigt eine bedeutungsvolle Gedrängtheit in der Führung der Themen und Motive. Der eine Chor, welcher das einfache, fast deklamierende Hauptthema durchführt,

tut dies von vornherein in sogenannten Engführungen, d. h. ehe die eine Stimme ausgesungen, setzt schon die andere mit demselben Thema ein. Der zweite Chor verstärkt den Eifer, welcher die Hauptgruppe beseelt, noch durch kurze stürmische Zurufe. Die Perle der Motette, eine Hauptperle im musikalischen Kunstschatz überhaupt, ist aber der erste Satz »Komm, Jesu, komm« durch seinen Aufbau, seine Gewalt und seinen Reichtum des Ausdrucks und durch die wunderbar schöne gesangliche Natur, welche in dem vielfaltig wechselnden, immer bedeutend beseelten Leben der einzelnen Stimmen herrscht. Die Anlage folgt dem alten Gesetze über Text und Themen in der Motette. Die Fülle von Stimmung, in welcher diese Themen erfunden sind, welche in der Fortschreitung des Satzes, in seinen kleinen und großen Proportionen liegt, klarzulegen würde eine ganze Studie erfordern. Sie fühlt sich auch unbewußt, und wenn der Zuhörer die einzelnen Motive und Themen mit dem Texte vergleicht, wird sie leicht klar. Wie stark in Bach die Empfindung wogte, als er an diesen Meistersatz ging, wird sofort an den ersten Takten ersichtlich. Der Übergang aus den sogenannten Weckakkorden, mit welchen die Chöre sich anmelden und die Tonart feststellen, in die bittende Melodie ist der erste Meisterzug. Dann folgt als zweiter: die rezitativartige Wiedergabe der Worte »Das Ziel ist nah, die Kraft ist klein« und so bringt jeder weitere Abschnitt gewaltigste Beispiele lebenswahr empfundener, dramatisch warmer Musik. An Inspiration steht dieser erste Satz vor »Komm, Jesu, komm« unter Bachs Kompositionen ganz obenan. Der Choral kommt am Schlusse der Motette in der verwandten Gestalt einer geistlichen Arie.

S. Bach, Fürchte dich nicht.

Unter den übrigen achtstimmigen Motetten zeichnet sich »Fürchte dich nicht« formell dadurch aus, daß sie in einem Satze ohne Unterbrechung aufgebaut ist. Diesem Umstand, welcher eine erhöhte Anstrengung für die ausführenden Kräfte verursacht, ist es zuzuschreiben, daß sie sehr selten aufgeführt wird. An geistigem Gehalt und an Eigentümlichkeit des Ausdrucks steht sie den

vorher genannten sehr nahe. Namentlich in der ersten Abteilung, die einen Trostgesang einziger Art bildet. Der Ton, mit welcher man einer bangenden Seele zuspricht, kann freundlicher und aufrichtender wohl kaum gedacht werden, als ihn hier Bach anstimmt. Dieses »Fürchte dich nicht« stellt der Furcht eitel Freude, Festigkeit und Kraft gegenüber und tut dies in Tönen, welche ebenso kindlich und herzlich als entschieden klingen und in denen sich Weichheit und Kühnheit der Empfindung wunderbar romantisch mischen. Der ganze formelle Apparat dieses Satzes ist mit einem Schwunge aufgestellt, den man nicht genug bewundern kann. Die Motive zu den neuen Textgedanken — a) »weiche nicht«, b) »ich stärke dich«, c) »ich helfe dir auch«, d) »ich erhalte dich« — sind alle verwandt, aber alle voll Eigenart, einzelne, wie, »weiche nicht«, voll malerischer Elemente, und sie bringen die Grundidee zu immer steigerndem Ausdruck, ziehen das Gemüt, das der Furcht entrissen werden soll, immer tiefer in die Kreise der Freude hinein. Die Frische der Empfindung spricht sich auch in einzelnen formellen Zügen aus, unter denen sich freie Nonenakkorde hervorheben. Der zweite Teil der Motette — er beginnt mit den Worten: »Ich habe dich bei deinem Namen gerufen« — ist geistig hinter das erreichte Ziel gelegt: alle Furcht verschwunden. Ein ungemein inniger Ton beherrscht diese zweite Hälfte. Der Chorsatz ist vierstimmig geworden, der Sopran singt in langen Zwischenräumen die kurzen Zeilen des Chorals (»Komm, heiliger Geist«) auf die Worte »Herr, mein Hirt«. Die übrigen drei Stimmen fugieren sehr kunstvoll mit drei verschiedenen Themen.

S. Bach, Der Geist hilft.

Die zum Begräbnis des Rektors Ernesti (1729) komponierte Motette »Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf« besteht aus vier Abteilungen. Die erste hat die übliche Motetteneinrichtung: soviel Themen als im Text Gedanken. Das sind folgende: a) »Der Geist hilft«, b) »Wir wissen nicht, was wir beten sollen, wie sichs gebühret«. Für das erstere hat Bach ein tokkatenartiges Thema gewählt, dessen rollende Sechzehntelgänge durch die Stimmen

wechseln. Die Anlage weicht von den in den ersten Sätzen der übrigen achtstimmigen Motetten darin ab, daß die Chöre meistens zusammen singen und daß die beiden Themen vielfach in einander gezogen sind. Die Fortsetzung dieses kräftig schwungvollen Eigangssatzes bildet eine, sofort mit Engführungen beginnende Fuge über das Thema:

All° non tanto.

son-dern der Geist selbst entritt uns aufs Be-ste

in welcher sich ein sinnendes und etwas zögerndes Pathos ausbreitet. Der Schluß nimmt malende Bezüge auf die »unaussprechlichen Seufzer« des Textes. Aus dieser ernsten und das Trübe streifenden Stimmung führt eine zweite Fuge heraus über das kräftig bestimmte Thema »Der eben die Herzen erforschet, der weiß, was des Geistes Sinn sei«. Sie ist nur vierstimmig, wird aber mit Eintritt der Worte »Denn er vertritt die Heiligen« zur Doppelfuge. Ein einfacher Choral schließt. Bemerkenswert ist, daß zu dem ganzen Stück auch von Bach geschriebene Stimmen für Geigen, Bläser und Orgel (in der Kgl. Bibliothek zu Berlin) vorhanden sind.

S. Bach, Jesu, meine Freude.

Die Motette »Jesu, meine Freude« nach Mitteilungen von B. F. Richter zum Begräbnis einer Frau Reese i. J. 1723 komponiert, ist Bachs größte Leistung in der Choralmotette, aber ein für das Verständnis und die Ausführung sehr schwieriges Werk. Nicht selten entgeht es Sängern und Dirigenten, daß hier ein Zyklus freier Variationen vorliegt. Es muß deshalb etwas näher auf sie eingegangen werden.

Der bescheidene Zug ihrer nur fünfstimmigen Besetzung wird durch andere Ansprüche und Vorzüge wieder aufgehoben. Sie ist die längste von allen, die reichstgegliederte und in der äußeren Wirkung mannigfaltigste Auch zeichnet ihren Aufbau eine schöne Geschlossenheit aus. Anfang und Ende stimmen überein. Die Beibehaltung der gleichen Tonart für die meisten Teile gibt ihr etwas Strenges. Sie enthält soviel Variationen des Chorals, als das Franksche Lied Verse hat: sechs. Aber jeder Variation, die letzte ausgenommen, ist ein frei kom-

ponierter Satz über einen der Bibel entnommenen, in das Kirchenlied eingeschobenen Spruch angefügt. Die Variationen sind zum Teil nur verschiedene Harmonisierungen des Themas, zum Teil große und kühne Paraphrasen.

Der erste Vers bringt den Choral in seiner einfachen Kirchenform im Sopran, aber mit den kleinen, lebendigen, ausdrucksvollen Biegungen der begleitenden Stimmen, an denen man Bach vor Tausenden gleich erkennt. Namentlich der Tenor tritt mit einer solchen echt Bachschen Wendung in der letzten Zeile heraus. Der freie Nachsatz über die Worte »Es ist nun nichts« folgt dem Choral wie das Hauptstück der Einleitung. Er enthält ernste Betrachtungen über die zugrunde liegenden Bibelworte, die man sich, ehe der Chor einsetzt, vom Geistlichen verlesen denken könnte. Der Musiker übernimmt die Rolle des Predigers und legt aus. Die erste Zeile: »Es ist nun nichts Verdammliches an Denen, die in Christo Jesu sind« spricht Bach wie einen Trost in Tränen. Das außerordentlich bedeutungsvoll dreimal herausgehobene »nichts« soll aufrichten, aus dem Sopranschluß bei »Christo Jesu« klingt aber die Wehmut und Trauer. Die nächsten Worte »die nicht nach dem Fleische wandeln« hält Bach in mehrfachen, eindringlichen Wendungen abweisend, warnend, am ausführlichsten über das Thema:



das sich vom Tenor aus zu einem Fugato der fünf Stimmen ausbreitet. Das bessere Ziel des christlichen Wandels »sondern nach dem Geist« wird ganz kurz, aber außerordentlich fest und bestimmt dagegen gestellt. Der zweite Teil besteht aus einer Wiederholung des ersten, aber mit dem Einsatz von der Dominant aus und mit einer bedeutenden Verlängerung, die aus dem Anfangsmotiv des Satzes herausgebildet ist.

Der zweite Vers bringt den Choral wieder in der Art des ersten, der Sopran singt die kirchliche Fassung. Die begleitenden Stimmen jedoch singen hier lebendiger als dort, der Satz »Es ist nun nichts usw.« hat den Druck, der über der Stimmung lag, gelöst. Im Nachsatz des Verses »denn das Gesetz«, der sich wie die Mehrzahl dieser Nachsätze vom Choral durch den ungeraden Rhythmus scharf abhebt, singen nur die hohen Stimmen, beide Soprane und der Alt. Es ist der Klang der Hoffnung und der Glaubenszuversicht. Schon im 16. Jahrhundert macht die a capella-Motette von derartigem Farbenwechsel Gebrauch, unter anderen lieben ihn Palestrina und Lasso; bei den Deutschen wird er aber erst mit dem 17. Jahrhundert und mit der Einführung der Motettenbegleitung häufiger. Bei a capella-Aufführungen von »Jesu meine Freude« ist dieser dreistimmige Satz besonders schwierig.

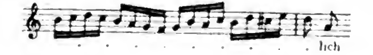
Der dritte Vers beginnt folgendermaßen:



Dieser erschreckend kühne, freie und energische Einsatz läßt kaum glauben, daß wir es auch hier mit einer Variation des frommen Chorals zu tun haben. Aber schon der Gang des ersten Soprans vom dritten zum vierten Takt (bei a) stellt die Tatsache außer Zweifel. Das darauffolgende Unisono (bei b), das der zweiten

Zeile (c) vorhergeht, entspricht dem »Zwischenspiel« des Orgelchorals. Es kehrt auch vor der dritten Zeile wieder und diese selbst erhält einen einem Nachspiel gleichenden Zusatz. Am Schluß der Wiederholung der ersten drei Zeilen hat gerade ihn Bach wunderschön zur Überleitung in die zweite Hälfte des Chorals benutzt. Er gibt ihm da auf die Worte »in gar sichrer Ruh« den Charakter eines Abendliedes und darauf setzt dann die weiche Stelle ein: »Gottes Macht usw.« Aus diesen beiden Motiven hat Bach ein Orgelvorspiel zu dem Choral »Jesu meine Freude« gebildet, das vielleicht zum Nachspiel der Motette dienen sollte. Die Wiederholungen überraschen durch neue Änderungen des bereits geänderten Notentextes. Zum Teil folgen diese Änderungen dem Sinne der Liedsätze, zum größeren Teil suchen sie einzelne Wortbilder nach der Sitte der Renaissancemusik zu veranschaulichen. Dem Baß fällt dabei die hervorragendste Rolle zu, besonders bei den Begriffen des »Tobens« und »Brummens«. Die Kunst liegt bei diesem Verfahren darin, über dem reichen Kleinleben der Komposition nicht ihren Gesamtcharakter zu schädigen. Auch nach dieser Beziehung ist diese dritte Variation ein Meisterstück, die Perle der Motette. Denn die Hauptabsicht: darzustellen, wie ein christliches Gemüt vom Sturm zur Ruhe gelangt, legt sie aufs deutlichste dar. Variation und Nachsatz kehren diesmal das sonst eingehaltene rhythmische Verhältnis um. Jene, als Sitz der Erregung, steht im ungeraden, dieser, lösend und befreiend, im geraden Takte. Der Hauptteil dieses Nachsatzes fugiert frohlockend über das Thema:





Ein kleiner Zwischensatz über die Worte »so anders Gottes Geist in euch wohnet« schaltet einen Augenblick der Ruhe darein. Sehr sinnig ist der Schluß des Satzes, der mit den Worten »Wer aber Christi Geist nicht hat«, sich scharf von der Fuge abhebt. Der Text legte hier einen harten, tadelnden Ton nahe, Bach wählte aber einen ernst klagenden: in einzelnen Wendungen klingt leise eine Erinnerung an den Schlußsatz des ersten Verses, an die Stelle, wo vom »Verdammlichen« gesungen wird, hinein.

Diese dritte Variation bildet zwar den Höhepunkt der seelischen Erregung in der Motette und die Empfindung strebt von jetzt nach dem kirchlich friedlichen Ton zurück, mit dem die Komposition den ersten Vers einsetzte. Aber dieser Rückweg ist an immer neuen Schönheiten reich genug. Als Bach jetzt im vierten Vers »Weg, mit allen Schätzen« den Choral wieder im sogenannten stilo semplici mit der Melodie im Sopran aufnimmt, da wills am Anfang, wo die unteren Stimmen zornig ihr »Weg, weg« rufen, scheinen, als wollte er nochmals das Bild zornigen Glaubens malen. Aber sie bekunden damit nur die Fülle der Stimmung, des Anteils, mit dem sie der Führung des cantus firmus folgen und lenken bald in den schwärmerischen und doch knappen Ton Eccardscher Kontrapunkte ein, bald der Hauptstimme vorausdrängend, bald ihre Schlüsse träumerisch umwandelnd. Geradezu elementar wirkt nach diesem Choralschluß der Einsatz des die Variation ergänzenden Terzetts »So aber Christus in Euch ist«. Dieser plötzliche C dur-Akkord ist an sich allein eine große, dichterische Eingebung; eine Fülle von Weichheit, das Gefühl vollständigen Geborgenseins entströmt ihm und wenn die drei Stimmen auf den freundlichen Rhythmen des Siciliano das Thema

So a . ber Chri.stus in Euch ist

anheben, so bleibt für Todesfurcht nicht der mindeste Raum mehr, so viel auch und zwar im ernsten Ton vom

»toten Leib« die Rede ist. Eine kürzere oder längere Pause vor diesem Terzett ist eine Sünde an Bach. Im zweiten Teil des Satzes legt die Musik ein freudiges Gewand an, in Nachahmungen geht das Thema:

der Geist ——— a . ber ist das Le . . . ben

schwungvoll und figurenreich durch die Stimmen. Am Schluß trübt sich die Stimmung über dem Gedanken an »die Gerechtigkeit« und der Satz endet tiefsinnig in einer phrygischen Kadenz.

Sie bereitet den Einsatz der fünften Variation »Gute Nacht, ihr Wesen« vor, die nach A moll ausweicht. Ihr erster Satz bringt den Choral doppelt: als cantus firmus im Alt und als Kontrapunkt des Tenors. Im zweiten Fall, etwas maskiert, nämlich:

Gu . te Nacht, ihr We . sen

Das ist die freie Umkehrung von:

Aber auch die beiden Soprane fügen die erste Choralzeile in dieser Fassung zuweilen in ihre Melodie ein. Der ganze Satz ist bei sehr kunstvoller Stimmführung außerordentlich zart und hat auch etwas Geheimnisvolles, dies schon deutlich am Anfang, wo die zwei ersten Takte sofort als Echo wiederkehren. Bach hat sich ihn, wozu der Text und die Bestimmung der Motette Anlaß gab, als sogenannten »Widerruf« gedacht. Was es mit diesen »Widerrufen« für eine Bewandnis hat, ist beim »Deutschen Requiem« von Brahms bereits gesagt worden.

Die Form des Satzes war durch die Anlage des Chorals gegeben: zwei Hauptteile, im ersten zwei gleiche Gruppen. Im zweiten benutzt Bach die Übereinstimmung der ersten und letzten Choralzeile, auch mit den kontrapunktischen Stimmen in den Anfang der Variation zurückzukehren.

Mit dem Widerruf ist die Trauerzeremonie zu Ende; die Komposition ebenfalls. Zur formalen Abrundung nimmt die Motette aber als Nachsatz der fünften Variation den der zweiten Variation — mit anderem Text: »So nun der Geist« — auf und schließt dann wie sie begann: mit dem Choral im einfach liturgischen Ton.

Die vierstimmige von Bach mit Continuo (d. i. Skizze der Orgelbegleitung) versehene und zweisätzige Motette: »Lobet den Herrn, alle Heiden« steht in der Gleichförmigkeit ihres Verlaufs und der Alltäglichkeit ihrer Themen und Motive hinter den andern Motetten ähnlich zurück, wie etwa die Lukaspassion gegen die Passionen zu Johannes und Matthäus. Erst gegen das Ende hin kommen einige Wendungen die an S. Bach, insbesondere an den Schlußsatz von »Singet dem Herrn« erinnern.

S. Bach, Lobet den Herrn.

Süddeutschland ist in der Bachschen Zeit, soweit sie sich augenblicklich übersehen läßt, nur mit einem Komponisten vertreten, der mit a capella-Motetten auf der alten Höhe steht. Es ist der Salzburger J. E. Eberlin, dessen durch Commer veröffentlichte Orgelkompositionen die Aufmerksamkeit auch auf seine Gesangwerke lenken müßten. Nimmt man den Begriff der Motette in dem erweiterten Sinne, welchen die Liturgie damit zeitweilig verbunden hat, so ist aus der Zeit nach Bach doch eine größere Anzahl motettenartiger Kompositionen in den heutigen Chorgebrauch und das Konzert übergegangen. Auch unsere Klassiker sind mit vertreten. Joseph Haydn mit dem unbegleiteten Offertorium »Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt« und mit der Instrumentalmotette: »Des Staubes eitle Sorgen« (im Originaltext »Insanae vanae curae«). Das Offertorium gleicht in seinem milden Geist und in der frommen Führung den religiösen Chören der »Jahreszeiten«. Die Augen und die Seele der Komposition bilden die zwei Töne, mit welchen eingesetzt wird:

J. E. Eberlin.

J. Haydn, Motetten.

All° moderato.

Du bist's

Die große Wirkung der Motette »Des Staubes eitle Sorgen« beruht wesentlich mit auf dem elementaren Gegensatz von Dur

und Moll, welcher in den beiden Teilen der Komposition mit einer unübertrefflichen Genialität ausgenutzt ist. In dem Zusammengehen von Tonideen und Textideen und in der Einfachheit der Darstellung ist diese Komposition ein Muster, eine jener wenigen Kompositionen höchsten Ranges, in welchen die Kunst ohne Rest in der Natur der Sache aufzugehen scheint. Und doch ist diese Motette nichts als eine geistliche Parodie des Sturmchores aus Haydns Oratorium: »Il ritorno di Tobia«! Ein Seitenstück zu diesem prachtvollen Werke bietet Haydns »Schöpfung« in dem Chor »Verzweiflung, Wut und Schrecken« mit dem Alternativ: »Und eine neue Welt«.

M. Haydn, Tenebrae.

Von Haydns Bruder Michael ist die edel und ruhig geführte, kurze a capella-Motette »Tenebrae factae sunt« zu nennen, eine Charfreitagskomposition, welche ihren Ruhm namentlich den in Mozartsche Schönheit getauchten Wendungen verdankt, mit welchen sie an den beiden Schlußstellen des Satzes »dum emisit« dem Schmerze Ausdruck gibt.

W. A. Mozart, Motetten.

Von Mozart selbst sind hier drei Werke anzuführen, das »Ave verum corpus« (vom Komponisten Motette betitelt), das Offertorium »Misericordias domini cantabo« und die Hymne »Ob fürchterlich tobend«. Das weltbekannte »Ave verum« gehört zu Mozarts letzten Werken und trägt als solches den subjektiven Zug sanfter Wehmut, welcher den meisten von ihnen eigen ist. Das kurze Stück, zu welchem Orchesterbegleitung gehört, ist wahrscheinlich für das Fronleichnamsfest des Sommers 1791 bestimmt gewesen und setzt in dem einfachen, liedartigen Stile ein, welchen die Einlagen für diese volkstümliche Feierlichkeit in jener Zeit zu tragen pflegen. In dem kurzen Rahmen hat ihnen aber Mozart einen großen Zug gegeben. Bei der zweiten Hälfte »esto nobis« tritt er ein. Das Offertorium »Misericordias usw.«, welches Mozart in seinem 19. Jahre schrieb, ist dadurch in erster Linie eigentümlich, daß es die zwei Seiten, von denen aus sich das Leiden des Herrn auffassen läßt, in der Musik streng und formell aufs Deutlichste auseinanderhält und diese Scheidung durch alle

Variationen bis ans Ende festhält. Die Trauer klingt in dem schwermütigen Rhythmus durch, mit welchem das »Misericordias« immer wiederkehrt, die Begeisterung und die Dankbarkeit über das Heil, welches den Menschen durch Chrisit Tod gewonnen ist, in den Motiven des »cantabo«. Das unter ihnen in Nachahmungen und kleineren Fugensätzen meist verwendete ist:

Moderato. etc.
can-ta - bo in ae - ter - - num.

Die Hymne »Ob fürchterlich tobend« wirkt durch den Gegensatz zwischen dem drohend aufgeregten Anfang und dem freundlichen Gebetston des Schlußsatzes. Der ganze Charakter der Komposition hat etwas szenisches und erscheint mehr vom Geist der Bühne als dem der Kirche erfüllt. Beethoven ist in der im Konzert heimischen motettenartigen Komposition nur mit Arrangements vertreten. Unter ihnen steht die großartig pathetisch wirkende und doch so einfache Hymne »Die Himmel rühmen« obenan. Namentlich die deklamatorische Episode bei «Wer zählt usw.« hebt sie aus der Sphäre des Lieds heraus, zu dem sie ursprünglich gehört. Auch die übrigen Sologesänge, die Beethoven über Gellertsche Oden komponiert hat, eignen sich für Choreinrichtung, am meisten das erregte Bußstück: »Gott, deine Güte usw.« Von Cherubini ist ein »Pater noster« zu empfehlen, welches bis zur sechsten Bitte im Stile des Mozartschen »Ave verum« gehalten ist. Dann aber beginnt ein merkwürdig aufgeregtes Allegro, in dem die Stimmen aus leisem Stammeln in eine ungebärdige Extase übergehen. Das »Vater unser« kehrt unter den als Motetten und Offertorien in Ansehen stehenden Kompositionen der Folgezeit noch häufig wieder, sowohl in seiner einfachen Bibelform, als in Paraphrasen, unter denen die Mahlmannsche (»Du hast deine Säulen dir aufgebaut«) am häufigsten benutzt worden ist. Die am Anfang des 19. Jahrhunderts bekanntesten Kompositionen des Textes waren die von Himmel, Fesca (a capella achtstimmig), Spohr. Aus neuerer Zeit ragen die beiden »Pater noster« Fr. Liszts besonders

Beethoven, Die Himmel rühmen.

L. Cherubini. Pater noster.

Himmel, Fesca, Spohr. Fr. Liszt.

hervor. Das erste, für Männerchor ist einfach, das zweite, für gemischten Chor und Orgel (aus dem »Christus«) entwickelt sich in außerordentlicher mannigfaltiger, innerer Bewegung. — Unter den motettenartigen Offertorien aus dem Kreise der Klasiker, welche heute noch im Konzert zuweilen auftauchen, ist noch des »Salve Regina« (für Solosopran und kleines Orchester) von F. Schubert als einer weichen, liebenswürdigen Komposition zu gedenken.

F. Schubert, Salve Regina.

Das größte Ansehen als Motettenkomponist nach S. Bach genoß J. G. Schicht, einer seiner Nachfolger im Leipziger Amte. Den Zeitgenossen Schichts standen seine Motetten besonders durch ihr intimes Verhältnis zur geistlichen Arie nahe, der sie den Kern und die Schale des Gemütslebens entnahmen. Zu dem weichen Ton und den bequemen Formen, welche in dieser Gattung herrschten, kehrt Schicht namentlich in seinen kleineren Motetten rasch und gern zurück, nachdem er eine Weile im größeren Stile und im polyphonen Satze sich bewegt hat. Die in derartigen Abschnitten untergebrachten Fugen mit ihren langen Themen und ihrer peinlichen Regelmäßigkeit galten lange als Muster. Ein andrer und bedeutender Künstler ist Schicht in seinen größeren Motetten; in den Psalmen- und Choralmotetten, von welchen letzteren namentlich die beiden »Meine Lebenszeit verstreicht« und »Nach einer Prüfung kurzer Tage« wirklich volkstümlich und bis in die Nähe der heutigen Generation allgemein beliebt waren. Hier ist Kraft und Größe der Empfindung, Freiheit und Mannigfaltigkeit des Stils zu finden. Sie gehören zu den bedeutendsten musikalischen Früchten der Gellertschen Epoche. Ihr vergänglicher Teil liegt im allzustarken Gefühlauftrag, in der Neigung zu trivialen Malereien und Klangeffekten. Begegnen wir doch in der Motette »Die mit Tränen säen« einem Sopransolo mit Brummstimmen. Schichts Schüler bildeten diese Schwächen weiter, die Motette der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts beginnt infolgedessen sehr äußerlich zu werden. Stücke, in denen die vier Stimmen das Meeresbrausen und andre Naturerscheinungen malen wollen, in

J. G. Schicht, Motetten.

denen über den leise von Sopran, Alt und Tenor gesungenen Choral die Bässe Fanfarenmotive hinschmettern, werden sehr beliebt. Unter den Musikern, welche zu jener Zeit in der Motette eine edlere Richtung mit höherer Bildung und bedeutenderem Können vertreten, ist mit besonderer Auszeichnung Moritz Hauptmann zu nennen, dessen »Salve Regina« den Namen des Komponisten schnell und weit bekannt machte. Von seinen außerordentlich stimmgerechten Kompositionen, die der schwärmerische Geist der Frühromantik beseelt, begegnen wir im heutigen Konzert am häufigsten noch den kleineren, einfachen Stücken: Salvum fac regem, der Trauungsmotette: Ich und mein Haus, dem Morgengesang: Kommt, laßt uns anbeten, dem Männerchor: »Ehre sei Gott in der Höhe«, einer der mildesten aber einheitlichsten Kompositionen des verdeutschten »Gloria«. Durch Mendelssohn, der in Rom an den Idealen der alten Vokalperiode seine Schule gemacht hatte, wurde dann der von Hauptmann betretene bessere Weg auch der allgemeine.

M. Hauptmann, Salve Regina.

Der Motetten Mendelssohns ist schon in dem Abschnitt über die Psalmenkomposition gedacht worden. Unter den übrigen ist die Choralmotette »Mitten wir im Leben sind« (achtstimmig a capella) als die im Konzert am häufigsten vorkommende hervorzuheben. Sie ist in drei Strophen gegliedert, von welchen die ersten beiden in der Musik übereinstimmen und nur im Text verschieden sind. Die erste Hälfte bringt ernst und hochfeierlich den Choral. Von dem Abschnitt: »Heiliger Herr, Gott« ab gerät der Vortrag in eine leidenschaftliche Bewegung, die stellenweise jenen stürmischen, düsteren Charakter annimmt, der uns die mittelalterliche Zeit vor die Fantasie ruft, wo diese gewaltige Notkersche Sequenz das Schlacht- und Sterbelied trotziger Landsknechtsscharen war. Die dritte Strophe hält den Choralton wieder durchweg ein. Von den begleiteten Mendelssohnschen Chorwerken, welche Motettencharakter besitzen, ist im Konzert namentlich die Hymne (für Sopran- oder

F. Mendelssohn, Mitten wir.

F. Mendelssohn, Hör' mein Bitten. Altsolo, Chor und Orgel) »Hör mein Bitten« eingebürgert. In dem formell interessanten und äußerst wohlklingenden Werke lebt dramatischer Geist. Neben ihr kommt noch häufig die kleine Hymne »Verleih uns Frieden« (Text von Luther) vor, ein Werk einfachen, natürlichen Ausdrucks, in welchem sich Instrumente und Singstimmen in Innigkeit und Herzlichkeit des Gesanges zu überbieten scheinen. Die Komposition, welche Mendelssohn über »Tu es Petrus« für Chor und Orchester geschrieben hat, ist ziemlich unbenutzt geblieben. Sie folgt auch stilistisch den ältern Bearbeitungen des alten berühmten Motettentextes. Unter den motettenartigen Sätzen, welche Mendelssohn für den Männerchor geschrieben hat, sind nur die beiden Stücke »Beati mortui« (unbegleitet) und der feurige Vespergesang »Qui regis Israel, intende« auf dem Repertoir. Unter den Komponisten, welche von seiner Schule ausgingen, verdient namentlich E. F. Richter in Erinnerung zu bleiben. Von seinen kleinen Motetten ist »Bleibe Herr, o sieh uns flehen«, von den größeren: »Als Israel aus Egypten zog« ein Schmuck für jedes a capella-Konzert. Mit dem, was der Text seelisch verlangt, sei es schlichte innige Empfindung, sei es große Fantasie, verbinden sie in jedem Fall eine treffliche, auch der äußern Wirkung ungewöhnlich sichere Satzkunst.

F. Mendelssohn, Verleih' uns.

F. Mendelssohn, Motetten für Männerchor.

E. F. Richter.

Mit einer neuen, eigentümlichen Leistung bereicherte R. Schumann das Gebiet in seiner für doppelten Männerchor geschriebenen Motette »Verzweifle nicht im Schmerzenstal«. Die Komposition ist so wenig eigentlich kirchlich, als es der ihr zugrunde liegende Rückertsche Text ist, aber sie ist ein kühner Ausdruck einer vollen Empfindung, vielfach ergreifend, durchweg fesselnd. Die allgemeine Beachtung verdient sie schon um des Versuchs willen, in die kirchlichen Kompositionen des Männerchors die Formen des großen Stils wieder einzuführen.

R. Schumann, Verzweifle nicht.

Den von Hauptmann und Mendelssohn erschlossenen Weg, die Motette vor Experimenten durch Rückkehr zu den alten italienischen Mustern zu bewahren,

hat später mit der größten Entschiedenheit die Berliner Schule unter Führung E. Grells eingeschlagen. Die Anregungen dazu gehen auf C. v. Winterfeld und auf die Kronprinzenzeit des Königs Friedrich Wilhelm IV. zurück. O. Nicolai, später C. Reinthaler und andere junge Talente wurden von der preußischen Regierung nach Rom zum Studium alter Kirchenmusik geschickt. Ähnlichen Bestrebungen verdanken wir die Motetten des Russen Bortniansky, der in Nic. v. Wilm einen glücklichen Nachfolger gefunden hat. Daß sie in der katholischen Motette des deutschen Sprachgebiets allgemein gesiegt haben, ist ein Verdienst des bereits erwähnten Cäcilienvereins. Von dem reichen Motettensegen, auf den er verweisen kann, nimmt das Konzert zu seinem Schaden keine Notiz. Es sind Arbeiten genug darunter, die mit der Stilschönheit alter Zeiten modernen Geist verbinden; unter ihnen seien die E. Stehles (Terra tremuit) hervorgehoben. Von den in der großen Welt bekannten Komponisten gehört auch F. Liszt mit einigen Kleinigkeiten in der Motette (— die kleine Hymne »Ave maris stella«, ein einfach frommes Stück in der Weise des altertümlichen Kirchenliedes, ist darunter die der allgemeinsten Zustimmung sicherste —) und ebenso J. Rheinberger zu den Cäcilianern. Nur eine leichte geistige Verbindung besteht zwischen ihnen und Peter Cornelius; in der Form geht er neuere eigene Wege. Seine ersten Beiträge zum geistlichen a cappella-Gesang sind die unter Lisztschem Einfluß entstandenen kleinen geistlichen Männerchöre. An ihrer Spitze steht eine rezitativartige Komposition von »Mitten wir im Leben sind«, die an Unmittelbarkeit des Ausdrucks in neuerer Zeit kaum ihresgleichen hat. Todesangst, Gnadenbedürfnis, Gottvertrauen strömen hier nacheinander so heiß und stark aus dem Herzen des Komponisten, daß der Hörer leidenschaftlich mit betet. Bei diesem Verhältnis zu Gott und den ewigen und tiefsten Fragen des Menschentums ist Cornelius auch in den großen für gemischten, zum teil doppelten Chor geschriebenen Motetten des Zyklus »Liebe« geblieben.

E. Grell.

D. Bortniansky.

N. v. Wilm.

E. Stehle.

F. Liszt.

J. Rheinberger.

Auch diese Musik ist mit einer manchmal brennenden Wärme komponiert, ist durchaus Ton gewordene Innerlichkeit. Die Form dieser Motetten ist auf der Grundlage des Lieds aufgebaut, ihre Dehns Schule zeigende Stimmführung nicht leicht, ihr Wohlklang außerordentlich. Nach der Glut der Empfindung, nach dem Bemühen um volleste Unmittelbarkeit des Ausdrucks, nach den harmonischen Mitteln sind die geistlichen Chöre von Cornelius durch und durch eine neudeutsche Frucht und stehen als solche ziemlich vereinzelt. Nur in Alexander Ritters op. 41, (Hauptstück »Wohl bin ich nur ein Ton« für 12stimmigen Chor) und in Hugo Wolfs vierstimmigen geistlichen Liedern auf Eichendorffsche Texte liegen seit längerem bedeutende Seitenstücke dazu vor; den neuesten Zuwachs zu der Gruppe bildet die 16stimmige Hymne: »Jakob, dein verlorner Sohn usw.« von Richard Strauß (op. 34, Nr. 2). Sie führt die schöne, Gottvertrauen in Not predigende Dichtung F. Rückerts in der Weise dreiteilig aus, daß der dritte Teil zum ersten im Verhältnis gesteigerter Glaubenszuversicht steht, dem mittleren, einer Fuge über die Worte: »Zwar bedenklich ist unser Gang usw.« die Erregung und Sorge zugewiesen wird. Ihn singen die drei unteren Chöre allein, in den beiden Ecksätzen steht ihnen der erste Chor als Personifikation religiöser Seelenruhe poetisch und dramatisch sehr wirksam gegenüber. Die hier von Strauß angewendete Polyphonie beschränkt sich auf kleine, im wesentlichen nur das Kolorit und die Harmonie bereichernde und belebende Nachahmungen, die Melodik nähert sich wiederholt dem Rezitativstil. Die Wirkung der Hymne ist bei guter Ausführung nicht blos blendend, sondern auch dank der überwiegenden Kongruenz von Inhalt und Form auch tief.

A. Ritter. H. Wolf. R. Strauß.

Die letzten weit bekannteren protestantischen Komponisten, die im geistlichen Konzert mit Motetten großen Stils dauernd Fuß gefaßt haben, sind R. Volkmann und Joh. Brahms. Von ersterem ist es das Weihnachtslied »Er ist gewaltig und stark«, eine Komposition für Chor und Solostimmen, welcher eine Dichtung aus

R. Volkmann, J. Brahms.

dem 12. Jahrhundert zu Grunde liegt. Auch Volkmanns Musik geht alten Spuren nach. Sie lenkt in den naiven, wilde Kraft und Zartheit vereinenden, auf kleine reizende Malereien bedachten Ton ein, welcher dem deutschen geistlichen Volkslied im Mittelalter eigen war, und die episodenreiche, die Baulinie mit allerlei Nischen und Erkern durchbrechende Architektonik dieser Komposition beruht höchstwahrscheinlich auf dem Studium des Orlando di Lasso. Unsere Zeit hat aber auf allen Gebieten der Kunst eine Vorliebe für diesen archaistischen Zug, wenn er geglückt ist. Beim ruhigen, stillen Studium dieser Motette, wo man bei Einzelheiten kritisch verweilen darf, kann man sich einer Reihe Bedenken nicht erwehren. Die Komposition wurzelt vielfach im Instrumentalen — daher auch ihre große Schwierigkeit — und die Entwicklung ist bunt und sprunghaft. Wenn der Gesamteindruck einer lebendigen Aufführung trotzdem ein positiver und starker ist, so verdankt sie das der großen geistigen Kraft, welche das ganze zusammenhält, und dem lebendigen eigenartigen Ausdruck, welcher die Mehrzahl ihrer kleinen Bilder erfüllt. In den anheimelnden, wie in den fremdartigen lebt etwas vom Kindergeist und der raschen Fantasie der frühen Jugend, die schaurige Eindrücke ebenso schnell wieder abschüttelt, als sie dieselben aufnimmt. Der bedeutendste, durch einheitliche und erhabene Stimmung hervorragende Satz der Komposition ist der dritte: »Ich habe lange, lange«, welcher Soli und Chor dramatisch zusammenwirken läßt. Das Ende des außerordentlich malerischen zweiten Satzes: »Ein hohes Haus« bereitet ihn vor.

Brahms hat auf dem Felde der Motette anhaltend und mit bestimmten Absichten gearbeitet. Er begegnet sich mit Mendelssohn im künstlerischen Ziele in soweit, als auch ihm in der Rückkehr zu den älteren Mustern für Geist und Stil der Gattung das Heil liegt. Aber während Mendelssohn seine Vorbilder in den verwandten milderen Naturen der alten römischen und venetianischen Schule suchte, wendet sich Brahms mehr an die Meister der

Kraft und Entschiedenheit, welche in der altdeutschen und niederländischen Schule die Form zu zwingen suchten. Den meisten seiner Motetten ist ein gewisser Holzschnittcharakter, ein rauher und herber Zug eigen.

J. Brahms, Laß dich nur nichts.

Aus den älteren Motettenwerken, welche wir von J. Brahms besitzen, hat sich das Konzert nur die Komposition des Flemmingschen Liedes: »Laß dich nur nichts nicht dauren« (für vierstimmigen Chor und Orgel) angeeignet. Es ist wie die anderen geistlichen Kompositionen, welche der früheren Periode dieses Tonsetzers angehören, ein Studienwerk im strengen Stile: die Stimmen führen einen Doppelkanon durch. Es enthält aber dabei ebenfalls eine Fülle warmer Empfindung, einen eigen verschleierten Ausdruck bittender Zuversicht. Häufiger gelangen die beiden Motetten des op. 74 zur Ausführung: »Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen?« und »O Heiland, reiß die Himmel auf!« Die letztere ist eine Choralmotette von ähnlicher Anlage wie die im Opus 29 gegebene Komposition von »Es ist das Heil uns kommen her«, die Choralmelodie wird in vier Versen variiert. Sie erscheint nacheinander im Sopran, im Tenor und im Baß, als cantus firmus in der ursprünglichen Form; die kontrapunktierenden Stimmen umsingen sie mit Motiven, welche zum Teil aus ihr selbst abgeleitet sind. Erst das Finale stellt die Grundmelodie in einer leicht erkennbaren Umbildung auf. Die Stimmung des Werkes setzt mit harter Klage ein und mildert sich von Abschnitt zu Abschnitt mehr zu einem tröstlichen und hoffnungsvollen Ton. Im Finale, beim Eintritt des »Amen«, entspringt aus ihm ganz plötzlich ein kräftig energischer Ausbruch der Glaubensfreude. — Die andere Motette des Heftes »Warum«, eine im allgemeinen zugänglichere und moderner gehaltene Komposition, hat in dem Eingangssatze ihre geistige Spitze. Die geniale Art, in welcher dieses schwermütige fragende »Warum« deklamiert ist und immer wiederkehrt, ergreift mächtig. Zuletzt ist der Motettenschatz von Brahms um ein weiteres wertvolles Heft bereichert worden: die

J. Brahms, Zwei Motetten (op. 74).

drei »Fest- und Gedenksprüche« des op. 109. In der verschleierten Sprache der Offenbarung Johannis preisen und mahnen diese Motetten unser deutsches Volk; ihre Töne sind ein dreifaches Ruhmeszeugnis für die patriotische Empfindung des Komponisten, für die Kraft seiner musikalischen Seele und für die Meisterschaft, mit der er die schwierigsten Formen des gebundenen Stiles beherrscht.

Neben Volkmann und Brahms können von bekannten Komponisten noch A. Becker, H. von Herzogenberg, es können M. Blumner, R. Succo und andere Schüler Grells, es können J. G. Herzog, R. Palme, G. Rebling, F. W. Rust, R. Papperitz als Vertreter der neuen Motette genannt werden, O. Wermann, G. Schreck und sonstige Dirigenten von Kirchenchören fahren fort, das Feld zu bebauen. Aber Museumsbedeutung, d. i. ständige Verwendung im geistlichen Konzert, haben nur wenige neue Motetten erreicht und die Zahl namhafter Tonsetzer, die dem kirchlichen Bedarf entspricht, wird immer geringer. Hier hat sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine bedenkliche Wendung vollzogen. Noch Donizetti schreibt ein »Miserere«, und von Berlioz werden in den französischen Kirchen noch jetzt kleine Kirchenstücke gesungen, wir finden nicht blos einen Spohr, wir finden auch einen Suppé (Requiem) und einen Kücken (Motetten) unter den geistlichen Komponisten. Und heute? Bis auf wenige Ausnahmen stehen die Spitzen der jüngeren deutschen Tonsetzergeneration von der Kirche abseits. Die alte Musik kann diese Lücke nur zum Teil füllen; es steht schlimm, wenn eine ganze Epoche die religiöse Kunst ignoriert. Da die Konzertchöre deren weiterem Abfall durch Beachtung des Guten wenigstens einigermaßen steuern können, seien hier die Namen solcher neuester Motettenkomponisten vorgeführt, die eine solche gleich den bereits genannten mit einzelnen oder mehreren Werken verdienen. Der Schwerpunkt dieser neuesten Motettenarbeit fällt auf das geistliche Chorlied, doch kommen auch noch Motetten im großen Stil vor. Es sind W. Berger, G. Flügel, P. Gerhardt, G. Hecht,

C. Heubner, H. Hohmann, C. Junne, F. Kauffmann, O. Kisler, V. Schurig, F. Thieriot, O. Thomas, W. Voullaire.

Der Kantate als musikalischer Satzform sind wir wiederholt als dem vokalen Gegenstück zur Suite, als einer Folge von textlich zusammenhängenden und ein Ganzes bildenden Gesangstücken begegnet. Sie kommt bereits im Minne- und Meistergesang vor, ihre erste Ausgestaltung mit den Mitteln der neuen begleiteten Vokalmusik verdankt sie den Italienern, die in ihr zunächst das von der Bühne her Wunder wirkende Phänomen des begleiteten Sologesanges für Haus und Kirche fruchtbar zu machen suchten. Der Perischen »Euridice«, die im Jahre 1600 den Sieg der Oper entschied, folgten schon im nächsten Jahre die als »Nuove Musiche« stolz den Kampf gegen das alte Chormadrigal ankündigenden Monodien G. Caccinis. 1602 legt die neue Kunst mit L. Viadanas »Concerti ecelesiastici« ihre herrschsüchtige Hand auch auf die musikalische Liturgie, hier mit der Absicht, sich des ganzen neben dem Ordinarium der Messe liegenden Textgebietes zu bemächtigen. Die italienische Motettenproduktion hat unter diesem Ansturm sichtlich gelitten, der kirchliche und geistliche Sologesang selbst aber erst allmählich eine größere Bedeutung erlangt. Alles, was er im ersten Jahrzehnt seiner Existenz zu Tage fördert, fällt ins Gebiet der Kleinkunst. Beispiele dafür bieten die Arie devote des Ottavio Durante ebensowohl wie die Poemata etc. unseres in Rom wirkenden Landsmannes Hier. Kapsberger. Soweit sich seine Geschichte augenblicklich übersehen läßt, erweist er sich anfangs dadurch am nützlichsten, daß er in der geistlichen Musik das Monopol des Bibelwortes bricht und der freien religiösen Dichtung von frischem zu ihrem Rechte verhilft. Erst als sich die dramatischen Komponisten ihm zuwenden, wächst er über die Form und den Charakter des Liedes hinaus, baut mehrteilig auf und spricht in gewaltigeren Tönen. Unter ihnen erscheint als der bedeutend-

L. Viadana.

O. Durante.

H. Kapsberger.

ste Claudio Monteverdi mit seinen in Venedig geschriebenen »Salve spirituali«. In ihnen hat er u. a. auch sein weltberühmtes lamento d'Arianna, das bis auf den neuerlichen Fund Emil Vogels im Original nur mit dem Eingangsvers bekannt war, vollständig als »Pianto della Madonna« verwendet und parodiert. Ein Neudruck dieser leidenschaftlich schwermütigen Komposition würde sich, mit einer gut und kühn ausgeführten Kontinuostimme im modernen geistlichen Konzert sicherlich bald einbürgern und namentlich Altistinnen, die sich auf Innerlichkeit und freien Vortrag verstehen, zu großem Dank verpflichten. In Rom sind die Hauptvertreter dieses formenreicheren und inhaltsvolleren geistlichen Sologesanges Dom. Mazzocchi und Giac. Carissimi. Namentlich durch Carissimi wurde die Monodie zur Kantate und dauernd in den Kreis höherer Kunst erhoben. Alle Merkmale, die sie noch heute von anderen Vokalformen unterscheiden: die Zusammensetzung aus verschieden gestimmten und geformten Sätzen, von denen gelegentlich ein geeigneter zur äußeren Abrundung und Verknüpfung des Ganzen wiederholt wird, der Wechsel von mensuriertem Gesang, frei deklamierendem Rezitativ und selbständiger Instrumentalmusik — alle diese Kennzeichen der Kantate gehen auf Carissimi zurück. Es gelang ihm zu ihrer künstlerischen Sicherung und Hebung noch ein weiterer, unter den italienischen Verhältnissen besonders schwieriger Schritt, daß nämlich in der Kantate, wo angebracht, auch mehrstimmig musiziert, neue und alte Kunst nach langem, verderblichem Streit verbunden und ausgesöhnt wurden. In dieser Carissimischen Fassung drang die Kantate in die Kirchenmusik aller Länder, in die französische durch M. Lalande, in die englische durch H. Purcell, sie kam auch bald in die deutsche.

Cl. Monteverdi.

D. Mazzocchi.

G. Carissimi.

Deutschland blieb dabei von der Frage: ob Chor, ob Solo ebenfalls nicht unberührt, geriet aber darüber nicht im entferntesten in die Aufregung, von der die italienischen Musiker ergriffen wurden. Am deutlichsten zeigt der deutsche Musikalienmarkt in den ersten Jahrzehnten des

17. Jahrhunderts, wie friedlich sich die verschiedenen Richtungen nebeneinander vertrugen. Da werden 1608 die bekannten Konzerte Viadanas, mit ihnen italienische Sologesänge und Duette von Cesena, Cesares und andern, ziemlich gleichzeitig aber (zum Gebrauch der Wittenberger Schule) lateinische Gesänge im alten Gregorianischen Stil, also in unbegleiteter Einstimmigkeit angezeigt*). Deutsche Komponisten, Mich. Prätorius, H. Schein, S. Scheidt legen unter verschiedenen Titeln Sammlungen vor, in denen der neuen Kunst mit ein- und zweistimmigen Liedern und kleinen Kantaten, der alten mit achtstimmigen Motetten gedient wird. Höchst gelassen bemerkt Hammerschmidt in der Vorrede zum vierten Teil seiner Musikalischen Andachten: etliche hörten lieber Motetten, etliche lieber Konzerte, beide Parteien sucht er zu befriedigen. Der Toleranz halber gibt H. Albert seine einstimmigen Arien auch der mehrstimmigen Aufführung preis. R. Ahle auf der andern Seite erlaubt, daß von seinen vierstimmigen Sätzen nur eine Stimme, gleichviel welche, gesungen und die Harmonie irgendwie instrumentaliter ergänzt wird. Auch in Gesangbüchern, denen Melodien mit Baß beigegeben sind, wird die Frage nach einstimmiger oder mehrstimmiger Ausführung von Joh. Crüger bis auf Schemelli offen gelassen. Im ganzen standen jedoch die deutschen Komponisten, soweit sie Musiker von Beruf waren, mit dem Herzen auf der Seite der alten Polyphonie. Anders als die italienische ging die deutsche Motettenkomposition während des 17. Jahrhunderts quantitativ durchaus nicht zurück, zweitens kennen wir eine große Anzahl geringschätziger Urteile, die in diesen Kreisen über den neuen Sologesang geführt wurden, drittens bilden die Komponisten, die von A. Schop und Sam. Beyer bis in Telemanns Zeit mit Jahrgängen kleiner Konzerte und musikalischer Andachten für nur eine Stimme in Druck kamen, die Minderheit gegen die Herausgeber stimmreicherer Konzerte. Erst von

*) A. Göhler, Verzeichnis usw.

der Mitte des 17. Jahrhunderts ab kommt der deutsche Sologesang von der Schattenseite weg unter die Sonne. H. Albert hat noch seine meisten Sololieder für Chor umgearbeitet; nach seiner Zeit begann man Eccardsche und andere Chöre für Solo mit Begleitung zu arrangieren.

Daß schon früher die zünftige Abneigung gegen den neuen Sologesang im Gottesdienst bekämpft und auch in die deutsche Kirchenmusik die Kantate eingeführt wurde, verdanken wir Männern, die die italienische Erfindung an der Quelle, oder doch im echten, reicheren Import kennen gelernt hatten. Durch sie wurde im Gottesdienst und in der Hausandacht der beweglichere, phantasievollere Geist der Renaissancezeit mit Entschiedenheit, aber meistens in eine Form, die Haus und Altar zusammenfügte, zur Geltung gebracht. Die neuesten Kompositionen dieser Art erschienen unter dem an Viadana anknüpfenden Titel »geistliche Konzerte«; erst im 18. Jahrhundert wird er allgemein durch die von Österreich und Süddeutschland vordringende Bezeichnung Kantate ersetzt. Aber noch Bach betitelt die Mehrzahl seiner Kantatenautographe als Konzert.

Wenn auch nicht die heutige Kenntnis des Materialbestandes, so erlaubt doch die Wahrscheinlichkeit die Annahme, daß die frühesten deutschen Kirchenkantaten auf katholischem Gebiet entstanden sind. In neuen Partiturausgaben liegen solche allerdings erst aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vor. Es sind die traulich anmutenden Arbeiten Kaiser Leopolds I. (im ersten Band der österreichischen Kaiserwerke) und die Geistlichen Konzerte von J. K. Kerll (Denkmäler der Tonkunst in Bayern II, 2). Bilden diese Kompositionen Kerlls auch nur eine neun Nummern starke Auswahl, so zeigen sie doch zur Genüge, daß die Kirchenkantate innerhalb eines reichlichen Menschenalters eine bedeutende und eigene geistige Höhe erreicht hatte. Die Jugend der Gattung, den Einfluß, den die venetianische Oper auf sie übte, verraten sie durch die Lust an reichlichen Wortmalereien, die ja der ganzen deutschen Kirchenmusik bis in die

Leopold I.

J. K. Kerll.

Rezitative der Bachschen Passionen und Kantaten hinein verblieben ist. Ihr Wert beruht aber darauf, daß sich hier der Verkehr mit Gott eine musikalisch neue, menschlich freiere und unmittelbarere Bahn gebrochen hat. Es steht hinter dieser Musik eine selbstbewußte, kraftvolle Generation, die nicht bei jeder kleinen Bitte und Not auf die Knie fällt, die in der Welt mehr Großes und Wunderbares, als Übles sieht; vielleicht aber verdankte sie ihren erhebenden und schwungvollen Charakter noch mehr der persönlichen Bedeutung Kerlls. Jedenfalls gehören seine geistlichen Konzerte zu den hervorragendsten des 17. Jahrhunderts, namentlich auch deshalb, weil Kerll der neuen Formen und Ausdrucksmittel vollständig, selbst mehr als Schütz, Herr ist. Selten sind bei einem Komponisten der Zeit die Koloraturen so wie bei ihm natürlichster Erguß der inneren Empfindungsfülle und Begeisterung und dienen so dazu, den neuen Ton für die Freude an Gott zu verstärken. Kerll ragt durch eine Tiefe der Textauffassung hervor, die sich formell in dissonanzenreicher, kühner Harmonie äußert; der Mystik des Kultus wird er durch ungewöhnlich häufige Verwendung von Echos gerecht. Die vorzüglichsten seiner neugedruckten geistlichen Konzerte sind die Nummern 4, 5, 6, 9. Die Nummer 4 ist ein Baßduett über den Text »Refugit Sol«. Kerll scheint eine Vorliebe für Ensembles von Baßstimmen gehabt zu haben; sein Oratorium: Pia et fortis mulier enthält bekanntlich ein Quartett für Bässe. In dem vorliegenden Falle haben wir es mit einem Stück zu tun, das dem berühmten Duett aus Händels Israel »Der Herr ist der starke Held« unbedenklich in der Wirkung zur Seite gestellt werden kann. Es ist auch darin Händelschen Geistes, daß die Naturschilderung — Sonnenaufgang — sich mit der Abbildung eines bedeutenden seelischen Prozesses — Erhebung des Herzens — ablöst und eint. Die fünfte Nummer, ein Terzett von zwei Sopranen und Tenor (Exultate corda devota) wirkt durch den Wechsel zwischen Rezitativ und Gesang, zwischen einstimmigen und dreistimmigen Sätzen, und zeigt in der Wiederholung des Hauptsatzes: Exultate, jubi-

late auf Carissimis Einfluß. Die sechste Nummer, ein Terzett von Sopran Alt, Baß (Dignare me laudare te) prägt sich durch die letzten fünf Takte bleibend ein. Bis dahin haben die drei Sängerstimmen wetteifernd die Herrlichkeit Gottes gepriesen. Da, als wäre ihr Blick aufs Kruzifix gefallen, schweigen sie auf einmal und führen dann die Hymne im demütigen und innigen Ton zu Ende. Eine ähnliche durch den Kontrast der Ruhe gegen den vorausgegangenen Jubel wirkende Stelle hat die neunte Nummer, ein fünfstimmiges »Regina coeli laetare« in der Mitte beim Eintritt der Worte: Ora pro nobis.

Viel wichtiger als für die katholische wurde die neue Kirchenkantate oder das geistliche Konzert im weiteren Laufe der Zeit für die protestantische Liturgie. Sie ist hier, als man sich von der Figuralmesse mehr und mehr abwendete, allmählich zum musikalischen Hauptstück des Gottesdienstes aufgerückt und hat als solches ihren Platz nach der zweiten Lesung oder mit der ersten Hälfte vor, mit der zweiten nach der Predigt erhalten und, wo überhaupt noch Mittel und Sinn für höhere Tonkunst im Gotteshause da sind, bis heute behauptet. Allerdings denkt man sich die Kantate meist als eine Komposition, die außer guten Solisten einen großen Chor und ein großes Orchester verlangt, und damit ist sie für die Kirchen der mittleren und kleineren Orte gar nicht oder nur selten erreichbar. Da sind nun gerade die neugedruckten geistlichen Konzerte und Kantaten der protestantischen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts sehr geeignet eines Besseren zu belehren. Ein großer Teil von ihnen beansprucht weiter nichts als einen, zwei, drei oder vier leidliche Sänger und eine Orgel. Für diese einfachen Mittel verstanden Heinrich Schütz und seine Zeitgenossen so viel erbauliche und erhebende Musik zu schreiben, daß auch die kleinen Gemeinden keinen Sonntag ihre dem Charakter von Perikopen und Predigt angepaßte Kantate zu entbehren brauchten. Es gilt heute für die Forschung und für das geistliche Konzert diesen protestantischen Kantatenschatz, den stattlichsten Teil der Musik des

18. Jahrhunderts, wieder bekannt zu machen. Dann werden auch die Kirchenbehörden und ihre musikalischen Diener bald erkennen, wie sehr er der jetzt ziemlich allgemein als notwendig erkannten Hebung der musikalischen Liturgie zustatten kommen kann. Der Vortritt gebührt hierbei Heinrich Schütz. Er war es, der wie Oper und Lied auch das neue geistliche Konzert unter allen Deutschen seiner Zeit am meisten gefördert hat, einmal durch seine eigenen Arbeiten, zum anderen durch den Einfluß, den er auf Schüler und Kollegen ausübte. In dem die Psalmen behandelnden Kapitel ist dieser Schützschen Kantatenarbeit bereits gedacht worden; mit Hinzufügung der weiteren biblischen, der dem Gesangbuch entnommenen oder frei gedichteten Texte übersteigt die Zahl seiner heute in schönen Partiturdrucken vorhandenen geistlichen Konzerte und Kantaten die Hundertzahl. Sie bestehen aus kurzen und langen, aus sehr einfach besetzten Stücken und aus anderen, die einen großen musikalischen Apparat voraussetzen. Er hat sie unter den verschiedensten Titeln und zu verschiedenen Zeiten veröffentlicht und komponiert, die stärkste Sammlung, die zwei Teile der sogenannten »kleinen geistlichen Konzerte« erschienen 1636, andere datieren schon aus dem Jahre 1619. Die kleineren Kantaten verwenden sehr viel Rezitative und klingen an die frühe italienische Monodie und ganz speziell an Monteverdi an, eine andere Klasse zeigt die Gabrielische Schule mit der Teilung von Chören und Orchestern. Eine dritte aber ist ganz Schützens eigenes Produkt und von ausgeprägt protestantischem Charakter. Das sind die Konzerte oder Kantaten, denen er evangelische Choräle zugrunde gelegt hat, in der eben erwähnten Sammlung folgende nur mit Continuo zu begleitende Nummern: 1. O hilf Christe, Gottes Sohn (Nr. 14, für 2 Soprane); 2. Nun komm, der Heiden Heiland (Nr. 20, Terzett für 2 Soprane und Baß); 3. Wir glauben All' an einen Gott (Nr. 22, Terzett für 2 Soprane und Tenor); 4. Ich hab' mein Sach' Gott heimgestellt (Nr. 24, ein keineswegs »kleines«, sondern sehr langes Konzert für 2 Soprane, Tenor und Alt); 5. Ich

H. Schütz.

ruf zu Dir Herr Jesu Christ (Nr. 25, im zweiten Teil der »kleinen geistlichen Konzerte«, Quartett für 3 Soprane und Baß); 6. Allein Gott in der Höh' sei Ehr (ebenda, Nr. 22, Quartett für 2 Soprane und 2 Tenöre). Unter den verwandten, aber schwierigeren Stücken, die sich in andern gedruckten Sammlungen Schützens finden, fesselt das »Choralkonzert« »Wo Gott der Herr nicht bei uns wohnt« schon durch seinen ganz eigentümlichen Klang. Zwei vierstimmige, antiphonierende Singchöre, der erste von Streichinstrumenten, der zweite von Posaunen verstärkt, konzertieren mit einem Solosopran, den allein die Laute begleitet. Daß eine Komposition wie diese die elementaren Musikbegriffe der Gegenwart ganz wesentlich bereichert und deshalb sich außer für ihren ursprünglichen Zweck, ganz besonders auch für das Konzert eignet, liegt auf der Hand. Ebenfalls für die Verwendung im Konzert mögen aus dem ersten Teil der Sinfoniae Sacrae noch: Venite ad me, O Jesu nomen dulce und O misericordissime Jesu als leichte, und doch Schützens Art und Reichtum klar enthüllende Kompositionen angeführt werden.

Schützens nächste Mitarbeiter waren Sachsen, der früheste wohl der Freiberger Kantor Chr. Demantius, dessen Triades Sioniae (1619) mit zu den für die Geschichte der Theorie interessanten Werken gehören, die neben dem Generalbaß (Continuo) auch einen Generaldiskant aufstellen. Die wichtige Anregung, die Schütz für die Benutzung des protestantischen Chorals in der Kantate gegeben hatte, scheint namentlich bei den Leipziger Thomaskantoren auf fruchtbaren Boden gefallen zu sein. Die im Erscheinen begriffene Gesamtausgabe der Werke H. Scheins (von A. Prüfer) wird das wohl für den Anfang des Jahrhunderts bezeugen. Seine Nachfolger Sam. Knüpfer und Joh. Schelle sind mit Kirchenkantaten in dem Handschriftenschatz der Königl. Bibliothek zu Berlin soweit vertreten*), daß sie daraufhin als

*) Von Knüpfer sind in MMs. 11,780 22, von Schelle in den MMs. 19,781 27 Kantaten vorhanden.

Förderer und Freunde des Chorals in der neuen Gattung erklärt werden dürfen. Es sind Arbeiten, an denen die Abstammung von der Motette kaum verkannt werden kann, aber außer der Instrumentalmusik, die präludiert, verstärkt und konzertiert, verwenden sie auch den Sologesang sehr geschickt und frei von der unreifen Vorliebe für Malereien. So entwickelt sich in Knüpfers: »Ach Herr straf mich nicht« der erste Chor aus einem Sopransolo. Da ihre Kantaten immer nur wenige Sätze haben, fällt der Raum, der dem Choral darin gewährt wird, moralisch stark ins Gewicht Auch das erfreut, daß er in mannigfacher Form auftritt. Knüpfers eben angeführte Kantate schließt mit einem Pseudochoral (zu den Worten: »Es müssen alle meine Feinde zu Schanden werden«) von der Art, wie sie Mendelssohn in seinem Elias wieder gebracht hat. In einer andern »Ach Herr, laß Dein' lieb Engelein« beginnt er mit Fugierung und mit durch Zwischenspiele unterbrochenen Variationen der Choralmelodie. Eine dritte: »Herr, wer wird wohnen in Deinem Haus«, ein Chordialog, schließt mit ähnlichen Variationen über den anf die Worte »Wer das tut, der wird bleiben« gesetzten Choral: »Von Gott will ich nicht lassen«. Ganz ähnlich verfährt Schelle. Choralvariationen oder Choralsurrogate bilden in der Regel einen der wenigen Hauptsätze, aus denen seine Kantaten bestehen. Choralanfang zeigen z. B. »In Dich hab' ich gehoffet« und »Nun lob' mein' Seel' den Herrn«, Choralschluß: »Herr Deine Augen sehen« und »Hemmt Eurer Tränen Flucht!«. Eine Anzahl geistlicher Konzerte von deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts hat 1646 der bekannte A. Profe in Stimmdrucken herausgegeben. Exemplare davon liegen in Basel und Frankfurt, handschriftliches Material bieten die Bibliotheken zu Liegnitz und Freiberg.

Auf Grund von Neudrucken können wir uns über die Geschichte der evangelischen Kirchenkantate bei Andreas Hammerschmidt orientieren. Er hat mit seinen im Jahre 1645 veröffentlichten Dialogen oder »Gesprächen

zwischen Gott und einer gläubigen Seele« *) deshalb die Stellung der neuen Kunst in der Kirche ganz wesentlich zu fördern vermocht, weil sie als ganz unmittelbare Absenker und Abzüge des allgemein angestaunten und begehrten Musikdramas erschienen. Schon Schütz hat solche Dialoge komponiert; seinen schönsten: »Sei gegrüßt Maria! Welch ein Gruß ist das?«, der mit einer Orchestersymphonie eingeleitet, mit einem Chor geschlossen wird, besitzen wir in deutscher und in lateinischer Sprache, von der die Schulchöre und die protestantische Figuralmusik nicht gern abgingen. Die Idee des Dialogs an sich läßt sich bis in die erste Zeit der antiphonierenden Motette zurück verfolgen, zu einer frischen und großen Bedeutung gelangt sie aber erst durch die römische Allegorienoper und das geistliche Musikdrama des 17. Jahrhunderts und da ist es Hammerschmidts Verdienst für den den Zeitregungen entsprechenden neuen Kunstzweig außerordentlich entschieden, nämlich mit einer ganzen Sammlung von Dialogen eingetreten zu sein. Ihnen verdankt Hammerschmidt in erster Linie seine hervorragende Stellung unter den Komponisten des 17. Jahrhunderts, die Gattung selbst behauptete sich von ihm ab bis in die Zeit S. Bachs und darüber hinaus auf der Tagesordnung.

Von den Dialogen Hammerschmidts entspricht nur ein Teil dem Beititel: »Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele«, in einem andern tauschen Sünder und Fromme Gefühle und Gedanken aus, in einem dritten fehlt überhaupt der innere Gegensatz der Parteien. Die Worte der ersten kehren bei der andern einfach in Umschreibungen und Steigerungen wieder. Nach der musikalischen Form bestehen die 22 Nummern des bisher neugedruckten ersten Teiles der Dialoge aus 10 Duetten, 10 Terzetten und 2 Quartetten. Sieben Dialoge werden durch Symphonien eingeleitet, die auf die Gabrielische Schule hinweisen, 8—20 Takte lang und mit 2 Violinen, Streichbaß, Continuo und einer Tenorposaune besetzt sind. Den Gesangteil begleitet der

*) Denkmäler der Tonkunst in Österreich, VIII.

Continuo, den Harmoniebaß verstärkt in der Regel eine Trombone; in einzelnen Nummern wird sie nur durch ein nicht näher bezeichnetes »Instrumento« ersetzt oder vermehrt, das mit seinen selbständigen Figuren auf die Viola da Gamba deutet. In den Singstimmen begegnen wir derselben schlichten Melodik, die aus Hammerschmidts Chormusik bekannt ist; sie ist mehr die Frucht des Verstandes und der Deklamationskunst, als des Seelenreichtums und der inneren Bewegung. Zuweilen nähert sie sich der Trockenheit, bei Interjektionen, bei klagenden Texten überhaupt oder auch, wenn das Zusammengehen mehrerer Stimmen zu Sequenzen veranlaßt, wird die Empfindung und ihr Ausdruck wärmer. Daß Hammerschmidts Musik nichts außerordentliches, individuelles, aber immer das nötige ganz klar und wie selbstverständlich sagt, hat zu ihrem Erfolg wesentlich beigetragen. Einen ausgesprochen protestantischen Charakter hat von den Dialogen des ersten Teils nur die zehnte Nummer, eine Kombination der beiden Choräle »Was mein Gott will, gescheh allzeit« und »Auf Deinen lieben Gott trau nur in Angst und Not«. Für das Konzert eignen sich am meisten die Nummern: 8, 16 und 17. Die erste gehört unter die wirklichen Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele und bringt den Gegensatz zwischen der Würde des himmlischen Vaters (Baß) und der Unruhe der bedrückten Menschenherzen (zwei Soprane) eindringlich zum Ausdruck. Die sechzehnte Nummer ist die dem Entwurf nach originellste Leistung der ganzen Sammlung. Ein Baß singt die Einsetzungsworte: »Nehmet hin usw.«, zwei Soprane antworten ihm mit volkstümlich gehaltenen Dankgesängen: »Lobe den Herrn, meine Seele usw.«. Die siebzehnte Nummer zeichnet sich dadurch aus, daß sowohl die Güte in der Stimme des Herrn (Baß): »Was soll ich aus Dir machen, Ephraim?« ebenso eigen und einfach zum Ausdruck kommt, wie die Angst des Beters (Sopran), der kindlich sein: »Ach Herr, straf mich nicht« ruft.

Der nächste protestantische Komponist des 17. Jahrhunderts, der mit einem neugedruckten Band von Kirchen-

F. Tunder.

kantaten vertreten ist*), der Lübecker Franz Tunder, Buxtehudes Schwiegervater, hat sich die Kenntnis vom Sologesang und geistlichen Konzert direkt in Italien, als Frescobaldis Schüler zu Rom verschafft. Seinen Namen, den Gerber und Fétis gar nicht kennen, hat Carl Stiehl in den letzten 80er Jahren zuerst wieder ans Licht gezogen**). Der daraufhin von Max Seiffert (nach Manuskripten der Universitätsbibliothek in Upsala) zusammengestellte Band Tunderscher Kirchenkantaten ist unter dem Material das das alte Märchen von der musikalischen Verödung Deutschlands im 17. Jahrhundert widerlegen muß, eins der kräftigsten Stücke. Die Kompositionen sind augenscheinlich zu verschiedenen Zeiten entstanden. Die ersten acht, denen mit einer Ausnahme auch noch lateinischer Text zugrunde liegt, zeigen in der fast gleichmäßigen Mischung von Gesang- und Instrumentalmusik, in dem etwas unruhigen Wechsel von gerad- und ungeradtaktigen Teilen, in der Überlegenheit der Kantilenen gegenüber den Koloraturen auf das musikalische Rom der Giulia Caccini und ihres Ruggiero fidele. Aber aus ihrem noch nicht ausgereiften Stile erhebt sich doch eine bedeutende Individualität. Ausnahmslos macht sie sich in den Orchestereinleitungen dieser Kantaten geltend, die bald unter dem Titel Sinfonia, bald Sonata, meistens in sechsstimmiger Besetzung trotz verhältnismäßiger Kürze zu den an Erfindung vollsten Sätzen zählen, die wir von dieser Art Orchestermusik haben. Die Einleitungen zur zweiten und zur vierten Kantate stehen mit ihrer vielsagenden Kargheit des Ausdrucks, mit ihren beredten Pausen so gut wie allein. Aber auch der Gesangteil der Tunderschen Kantaten zeigt in der Wiedergabe einzelner Textstellen eine ganz ungewöhnliche Kühnheit. Das Hauptstück in dieser Beziehung ist die sechste Kantate: Nisi Dominus aedificaverit domum, die Tunder als

*) Denkmäler deutscher Tonkunst, III.

**) C. Stiehl: Die Organisten der Marienkirche .... in Lübeck, 1886.

Dialogo o Concerto a 2 Canto, Basso (Singbaß) con 2 Violini betitelt hat. Da kommt bei der Stelle: »surgite . . . qui manducatis panem doloris« auf das Wort doloris ein verminderter Sextakkord, der in seiner raschen Melancholie sich für jedermann als der Einfall eines wirklich berufenen Meisters darstellt. Die ersten vier dieser in die früheren Jahre Tunders zu setzenden Kantaten sind für eine Solostimme geschrieben. Von der fünften ab kommen Duette und Terzette, die siebente ist die erste Chorkantate, aber die Chöre stehen in ihrer dramatischen Lebendigkeit und Knappheit noch unter Operneinfluß. In der achten, die nochmals den Text »Nisi Dominus aedificaverit« durchnimmt, werden sie breiter und auch durch den Wechsel mit zum Teil sehr kurzen Solostellen sehr wirkungsvoll.

Die Hauptbedeutung, die Tunders Band für die Praxis und für den heutigen Geschichtsunterricht hat, liegt in seinem zweiten Teil, der aus lauter Choralkantaten besteht; alllerdings sind einzelne der benutzen Choräle heute fremd geworden. Tunder geht auf diesem Gebiete über Schütz, auch über Knüpfer und Schelle hinaus und nimmt mit neuer Entschiedenheit für den Aufbau seiner Choralkantaten den erweiterten Orgelchoral, insbesondere die Choralvariation zum Muster, er zieht also die Konsequenzen aus Scheidt, in der Führung der Stimmen und dem Anteil, den er ihnen am Thema gibt, bereitet er die Wege J. Pachelbels vor und schlägt mit dem Prinzip seiner Kantatenarbeit, wie Seiffert bemerkt, die Brücke zu Seb. Bach. Nur das größere Format der einzelnen Bilder innerhalb der Bachschen Kantate und die individuelle Größe der Textauslegung unterscheidet sie von der Tunderschen. Für das Konzert sind aus dieser Abteilung des Bandes die Nummern »Wachet auf« und »Ein feste Burg« am meisten zu empfehlen. Jene ist durchaus Solokantate (Sopran), diese eine vierstimmige Chorkantate; beidemal besteht das mitwirkende Orchester lediglich aus Streichinstrumenten und Orgel.

Nicht weit von Lübeck, drüben in Hamburg, scheint der Choral als Grundstock der Kantatenkomposition, erst

später, möglicherweise erst durch Mattheson, zu Ehren gekommen zu sein. Der Band Hamburger Kantaten, in dem M. Seiffert sämtliche erhaltene Arbeiten M. Weckmanns*) (8 Nummern) und von denen Chr. Bernhards eine aus fünf Stücken bestehende Auswahl vorlegt, ist für die inneren Schwierigkeiten, mit denen die Einführung des neuen Stils in Deutschland gerade in der Kirche zu kämpfen hatte, außerordentlich lehrreich. Beide Komponisten gehören zu den besten Schülern von Heinrich Schütz; von Bernhard hatte er sich bekanntlich die Motette für sein Begräbnis bestellt. Beide aber sind aus den Werken ihres Meisters nicht darüber klar geworden, welchen Zweck der Figuralgesang und die Instrumentenwirkung eigentlich haben. Namentlich Weckmann schwankt fast immer, ob diese Phänomene sinnlich und selbständig wirken oder Diener des Geistes sein sollen. Damit verdirbt er sich einfach berichtende Stellen, in denen das Wort so klar als möglich zu Gehör kommen sollte, die Textstellen also, für welche die Italiener mit ihrem Rezitativ den richtigen Musikton gefunden hatten, für den modernen Hörer empfindlich. Die hierin unreifsten Nummern sind die Botschaft der Engel an die Hirten von der Geburt des Herrn (Nr. 3, Duett für Sopran und Baß mit Violinen und Continuo) und der Dialog über Mariaes Verkündigung (Nr. 4: »Gegrüßet seist du, Holdselige« für Sopran- und Tenorsolo, mit zwei Flöten, zwei Violinen und Continuo). Wie so oft auf altdeutschen Wandgemälden unmögliche Perspektive und herrliche Physiognomik, so verbindet sich aber auch in dieser Weckmannschen Marienkantate formelle Unfertigkeit mit der liebenswürdigsten, schärfsten Naturbeobachtung. Wie prächtig ist die sittsame Jungfrau einfach dadurch gezeichnet, daß in dem Satz »sintemal ich von keinem Manne weiß«, das »sintemal ich« immer und immer wiederholt wird, bis endlich die schwere Erklärung über die Lippen kommt. Auch in den Reden des Engels hält eine Menge herzlichster Wendungen dem

M. Weckmann.
Chr. Bernhard.

*) Denkmäler deutscher Tonkunst, VI.

Übermaß der Betonung und Ausschmückung und sogar dem naiven Dreinzwitschern der Violinen die Wage. Als ein ganz anderer Künstler steht Weckmann da, sobald er im Rüstzeug der alten Zeit auftritt und Soloensembles oder Chöre zu schreiben hat. Das bedeutendste Stück dieser Art ist die, wenn nicht fürs Totenfest, so für eine solenne Begräbnisfeierlichkeit komponierte, vierstimmige, von fünfstimmigem Streichorchester und Continuo begleitete Chorkantate: »Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion erlösen wird«. Poetisch ragt besonders ihr erster Satz hervor, der ähnlich wie Schützens Motette »Die mit Tränen säen« eine gedämpfte Wehmut ausspricht. Er tut das mit tiefsinnigen Wendungen aus dem Musikdialekt der Renaissancezeit. Dem ersten »Wenn«, dann dem Begriff der »Träumenden« wird ungewöhnlich lang und ungewöhnlich ergreifend nachgesonnen. In der ganzen Kantate fließt die Erfindung reich und mannigfaltig dahin; zuweilen erhebt sie sich zu ganz bedeutenden Motiven, aber auch bequemerem Material gewinnt sie eine große äußerliche Wirkung — häufig durch steigende Sequenzen — ab. Die Schützsche Zeit und Schule vertreten noch imposanter die als »Motetto concertato« bezeichnete Nummer 6: »Weine nicht« (für Alt-, Tenor- und Baßsolo mit einem Orchester, das zu der gewöhnlichen Streicher- und Continuobesetzung noch dreifache Gamben heranzieht) und die Nummer 5: »Es erhub sich ein Streit« (für neunstimmigen geteilten Chor mit Streichorchester, Continuo und drei Posaunen). Beide Stücke verwenden, das eine zur Schilderung des Streits im Himmel, das andere zur Andeutung der Löwenkraft, ziemlich die gleichen Motive. Es sind an Trompeten und Feldmusik erinnernde, vom Durdreiklang abgeleitete Naturmotive, die im 17. Jahrhundert in jeder Art von Musik, bei Italienern, Deutschen und Franzosen ähnlich wiederkehren, so oft an Kämpfe, Wagnisse und Siege erinnert werden soll. Sie gehören zu dem systematisch erst noch durchzuarbeitenden Gebiet der tonmalerischen Formeln der Zeit und sie sind der Grund, weshalb sich die zahlreichen Kantaten über

den Michaelistext: »Es erhub sich ein Streit« thematisch so auffallend gleichen. Genau dieselben Motive wie hier bei Weckmann, finden sich in Carissimis Jephta. Weckmanns »Weine nicht« hat in dem gewaltigen Schlußsatz über das einzige Wort Amen ein Stück, das in der gleichzeitigen Kantate ziemlich allein steht. Für das Konzert würde die Kantate: »Es erhub sich ein Streit« wegen der wirksamen Verbindung Gabrielischer Chorpolyphonie mit monodischer Kunst am meisten zu empfehlen sein.

Gegen Bernhards Kantaten, die mit Ausnahme der zweiten Nummer dem für Sopran und Baß gesetzten Dialog »Wohl dem, der den Herren fürchtet«, wohl einem Trauungsstück, ganz überwiegend aus Chormusik mit Orchester bestehen, kann man die Ausstellung erheben, daß sie in den Solosätzen der Gediegenheit zu Liebe mit Nachahmungen zwischen den Singstimmen allein oder zwischen Singstimmen und Instrumenten, hie und da etwas zu breit geraten. Wie seinem Lehrer Schütz ist auch ihm die Einfachheit des italienischen Begleitungsapparats verschlossen geblieben. Gegen die modische Lust an malerischem Laufwerk verhält er sich aber viel ablehnender, reifer und charaktervoller als Weckmann. Als hervorragender Musiker zeigt er sich besonders durch einen Sinn für Elementarwirkungen, der sich in Kleinigkeiten, wie Echos, Wechsel von Solo und Tutti, von Stimmen und Instrumenten, noch viel stärker aber durch die Folge der Sätze und den Aufbau der ganzen Kantaten bewährt. Seine größte Leistung unter den von ihm vorliegenden Arbeiten ist die Komposition des Responsoriums: »Tribularer si nescirem misericordias« und in ihr die Führung der beiden zehnstimmigen Chöre, die Anfang und Schluß bilden.

Durch möglichste Wahrung deutscher Selbständigkeit fesselt unter den Kantatenkomponisten des 17. Jahrhunderts Rudolph Ahle, der für seine Vaterstadt Mühlhausen in Thüringen eine große Anzahl von Sammlungen verschiedenster Kirchenmusik komponiert und in den Druck gebracht hat. Der fünfte Band der Denkmäler deutscher Tonkunst (herausgegeben von Johannes Wolf) legt davon

eine verhältnismäßig reiche Auswahl vor. Für Ahle war die Hauptsache an der neuen italienischen Musik die Gleichberechtigung und das Zusammenwirken von Singstimmen und Instrumenten, und von dieser Auffassung aus schritt er zu einer Modernisierung von Choral und Motette. Die von ihm neu erfundenen Choräle haben meistens selbständige Orchestervorspiele, die an musikalischem Wert allerdings kaum verlieren, wenn man sie in gewöhnlicher Weise auf die Orgel verpflanzt. Die Choräle selbst — Ahle nennt sie geistliche Arien — verdienen die Aufmerksamkeit der Gegenwart deshalb, weil sie von dem starren gleichmäßigen Rhythmus, in den die alten Gemeindelieder heute entartet sind, nichts wissen. Es gibt auch eine Anzahl, die der Einleitung entbehren und a capella zu singen sind. Unter ihnen ist der sechsstimmige Satz »Es ist genug« als ein großes Meisterstück in kleiner Form für geistliche Konzerte besonders zu empfehlen. Ähnlich wie mit den Chorälen oder Arien verhält sichs mit den Motetten Ahles. Ein Teil von ihnen rückt einfach durch die Verbindung mit dem Orchester in das Gebiet der einsätzigen Kantaten auf, ein anderer hält am alten a capella-Gesang höchstens mit Hinzunahme des Continuo fest. Seine Hauptstücke knüpfen an Choräle an, sehr schön und einfach tut dies z. B. die sechsstimmige Aria: »Ach, Herr, mich armen Sünder«, die Ahle wie auch viele andere Sätze, besonders Dialoge (z. B. Nr. 28: »Wer ist, der von Eden kommt?«) in Gabrielischer Chorantiphonie aufgebaut hat. Besonders hervorzuheben ist die Choralmotette: »Wir glauben all usw.«. War nun für Ahle der Sologesang auch nicht die Hauptsache an der neuen Kunst, so hat er ihn doch nicht ganz ignoriert, sondern in zweierlei Art benutzt, nämlich zu ganz auf ihn gestellten Kompositionen und zu Zwischensätzen und Einlagen in Chorkantaten. Wie der Mehrzahl seiner deutschen Zeitgenossen steht er der neuen Kunstart etwas unsicher gegenüber. Unter den Stücken, wo es ihm ganz mit ihr geglückt ist, steht das schlichte Duett »Bleib bei uns«, unter denen, wo er zur

vermeintlichen Erhöhung der Andacht Pirouetten schlägt, das zweisprachig gehaltene Duett: »Misericordias Domini cantabo usw.« obenan.

Unter den großen mehrsätzigen Kantaten R. Ahles verdienen die erste Stelle die zwei Weihnachtskompositionen: »Fürchtet euch nicht« und »Merk auf«. Jene ist als eine der für die Vorgeschichte des Oratoriums wichtigen Versuche die biblische Lektion in den neuen Musikformen vorzutragen, bemerkenswert. Diese wirkt durch die sinnige Verwendung des Chorals »Vom Himmel hoch«. Ziemlich gleich steht ihr die Kantate »Zwinget die Saiten«, in der der Choral »Wie schön leucht uns der Morgenstern« auf seine Verzierungsfähigkeit mehrfachen gelungenen Proben unterworfen wird. Kantaten wie die letztgenannten (aus dem »neugepflanzten Thüringischen Lustgarten«) kamen um die Mitte des 17. Jahrhunderts nur noch ganz ausnahmsweise in Druck. Die Verleger waren um diese Zeit zwar für Messen und Motetten, sie waren auch für kleine einstimmige Konzerte oder Arien wie sie in C. Briegels »Geistlichem Rosengarten« enthalten sind, zu haben, für ganze Jahrgänge anspruchsvoller Kirchenkantaten aber nicht. Zwei Menschenalter nach Ahle haben die beiden Lübecker Sam. Franck und Chr. Schieferdecker noch einmal den Bann durchbrochen*). Der bedeutendste Lübecker Musiker dagegen Dieterich Buxtehude hat sich mit handschriftlicher Verbreitung seiner Kantaten begnügen müssen, obwohl sie durch die »Abendmusiken« der Marienkirche einen weiten Ruf genossen. Erst neuerdings ist aus den erhaltenen 140 Nummern ein größerer Band in Druck gekommen**); eine Aussicht, sie alle wie Buxtehudes Orgelkompositionen durch eine Gesamtausgabe der Gegenwart wieder zuzuführen, besteht kaum. Denn sie können sich mit jenen an Gebrauchswert nicht messen und sind an veralteten Elementen viel reicher. Aber in der Übergangszeit der evangelischen

C. Briegel.

Chr. Schieferdecker.

D. Buxtehude.

*) A. Göhler, Verzeichnis.

**) Denkmäler der deutschen Tonkunst, XIV.

Kirchenkantate vom 17. zum 18. Jahrhundert verdienen sie einen der vordersten Plätze; sie verhalten sich im Aufbau der Sätze, in der Auslegung des aus Bibel, Gesangbuch, madrigalischer Dichtung, also zum erstenmal aus heterogenen Quellen schöpfenden Textes zu den Kantaten der vorangehenden Deutschen, auch zu denen Tunders, wie Haydnsche Sinfonien zu Scarlattischen und können als eine der Grundlagen betrachtet werden, auf der sich die protestantische Kirchenkantate des 18. Jahrhunderts weiter entwickelte. Die Methode Buxtehudes ist in der Architektur wichtig; diese ist durch Buxtehude fertiger und imposanter geworden. Buxtehude ist in der deutschen Kantate der erste Vertreter der neapolitanischen Schule. Er zuerst behandelt die selbständigen Abschnitte des Textes in den breiten, mit der Oper und dem Oratorium der Italiener korrespondierenden Formen, die der Empfindung sich zu vertiefen, der Fantasie bei großen Bildern zu verweilen ermöglichen, die es erlauben, den Gehalt musikalischer Motive und Ideen nicht bloß zu streifen, sondern auszuschöpfen. Solche italienische Kirchenkantaten waren in Deutschland aus der Feder Legrenzis verbreitet. An ihn knüpft Buxtehude an. Die Größe des Gehäuses und seiner Hauptteile ist seinen Kantaten gemeinsam, in der besonderen Anlage jedoch herrscht Mannigfaltigkeit und Originalität. Die letztere geht soweit, daß er gelegentlich einmal eine Einleitungssymphonie durch ein vokales Präludium (»Wachet auf, ruft uns die Stimme«) ersetzt. Auch in seinem Orchester zeigt sie sich darin, daß Kornetten und Posaunen mehr zum konzertieren herangezogen sind, als bei seinen nächsten Vorgängern. Überall stehen wir vor einem Musiker, der keine Note verschwendet und der mit Händelschem Geschick und Ernst auf große, volkstümliche Wirkungen bedacht ist. Damit hängt es auch zusammen, daß die Kunst der Polyphonie in seinen mehrstimmigen Sätzen merklich zurücktritt. Namentlich die Chöre, unter ihnen wieder die im ungeraden Takte geführten, sind vorwiegend im einfachen homophonen, aber eindringlichen und mächtigen Stil geführt.

Im Bilde von Buxtehudes moderner und aufs Reale gerichteten Künstlernatur würde ein wesentlicher Zug fehlen, wenn man nicht des sinnigen Elements seiner Kantaten gedächte. Es kommt durch die Wiederkehr ihm lieber Sätze an späteren Stellen einer Komposition ähnlich, jedoch viel häufiger und stärker zum Ausdruck, wie in seinen Instrumentalsonaten. Noch bedeutender belebt er seine Kantaten in der Verwendung der Choräle. Sie fehlen fast in keiner, aber er versteckt sie gern, hält sich an ihre wesentlichen Wendungen, prüft und erweitert ihren Inhalt durch Neubildungen, die sich gelegentlich auf das einfache Mittel einer Verzierung beschränken. Damit gab er auch für die Choralbehandlung in der Kantate neue Anregungen.

Das zwischen Buxtehude und Seb. Bach liegende halbe Jahrhundert läßt sich zurzeit nur aus handschriftlichen Kantaten studieren, dieser Handschriftenbestand jedoch noch nicht übersehen, da außer bekannten öffentlichen Bibliotheken, unter denen die Königliche, die Bibliothek der Prinzeß Amalie und die des Grauen Klosters in Berlin obenan stehen, dafür auch zahlreiche Kirchen- und Schularchive kleinerer Städte in betracht kommen, die ihre Schätze bisher nicht gebucht, vielfach auch nicht gehütet haben. Denn in der Zeit äußerster musikalischer Dezentralisation sorgte jeder deutsche Kantor für seinen Kantatenbedarf in erster Linie mit der eignen Feder. Daher kommt es, daß wir von vielen dieser Kantatenkomponisten, von Levini, Kreichel, Liebhold, Lollfuß z. B., nicht einmal die Personalien feststellen können und uns begnügen müssen, aus ihrem Stil ungefähr Zeit und Schule zu bestimmen. Auf einzelne von ihnen paßt das etwas harte Urteil, das Telemann über den erwähnten Liebhold gefällt hat: »er sammelte Klauseln und leimte sie ungeschickt zusammen«*). Es darf aber keinswegs

*) Nach einer handschriftlichen Bemerkung Forkels in dem betreffenden Band der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Das Material dieses Instituts liegt den hier gegebenen Ausführungen zugrunde.

verallgemeinert werden, sondern in jener Periode sind auch in unansehnlichen Orten sehr achtungswerte Arbeiten entstanden, so in Zschopau die Kantaten Chr. Liebers, in Ringleben die J. A. Kesselrings. Daß andrerseits auch damals in größeren Städten unbedeutende Kompositionen zutage kamen, ließe sich mit den Kantaten des Bremer V. Lübeck belegen.

Die Masse der hier in betracht kommenden Handschriften verteilt sich ziemlich gleichmäßig auf Solokantaten und Chorkantaten; viele der ersteren sind nachweislich für Nachmittagsgottesdienste geschrieben. Die künstlerische Entwicklung der Gattung steuert auf Übersichtlichkeit und größere Gruppierung der Form, zweitens auf stärkere Ausprägung des protestantischen Charakters. Das erste Ziel wird früher erreicht als das zweite. Die an venetianische Opernmuster anknüpfende Zusammensetzung aus kleinen Stücken, die noch die Kantaten Sebastians, auch seine Choralkantaten, die noch die sonst sehr gehaltvollen und sinnreichen Kantaten des Weißenfelser J. P. Krüger zeigen, die Chrysander an den demnächst zu publizierenden Arbeiten von W. Zachaus, Händels Lehrer, tadelt, weicht vom Anfang des 18. Jahrhunderts ab ziemlich allgemein, dem breiteren Aufbau, den unter den Neudrucken zuerst Buxtehude vertritt. Der Mitarbeit von Opernkomponisten, wie des Braunschweiger G. Schürmann, darf hieran ein Verdienst zugeschrieben werden. Der Choral dagegen wird noch Jahrzehnte vorwiegend auf die einfachste kirchliche Form und den Schluß der Kantaten oder ihrer Teile beschränkt, häufiger erscheint er daneben noch als unerwartete Fortsetzung von Sologesängen. Choralfugen dagegen und Vertreter Tunderscher Choralkünste sind selten. An dieser Stockung trägt das de tempore-System und der Zwang der schnellen Arbeit einen Teil der Schuld; sie erklärt auch, daß die Kantaten an und für sich hervorragender Künstler, ungleich geraten. Was da einzelne Komponisten sich zumuteten, wird an dem Nachlaß Chr. Graupners am ersichtlichsten, von dem in Darmstadt allein noch 1300

mehrsätzige Kirchenstücke liegen, die bis jetzt kaum jemand durchforscht hat. G. H. Stölzel kann, nach den in Gotha und Sondershausen erhaltenen Kantatenmassen dem Darmstädter Kollegen an Fleiß nur wenig nachgegeben haben. Auch sein Empfinden und Erfinden ist nicht zu jeder Zeit gleich zuverlässig, in guten Stunden, z. B. in den Kantaten »Segnet die Tochter Zion«, »Deine Gnade muß mein Trost sein«, »Lobt ihn mit Herz und Munde« aber so bedeutend und original, daß angesichts ihrer Vergessenheit einem modernen Tonsetzer der Mut sinken müßte. Im Verhältnis zum Choral schwankt Stölzel. Die eine Gruppe seiner Kantaten enthält meist kurze Choralbearbeitungen, oder flicht überraschend und sehr wirksam Bruchstücke von Kirchenliedern in Rezitative und Ariosos ein. In einer zweiten Gruppe begnügt sich auch Stölzel mit dem einfachen Choral als Schlußstück; in der Kantate über »Was Gott tut, das ist wohlgetan«, wo man vielfache und eingehende Auslegungen über die alte Kirchenmelodie erwartet, wird ihre erste Zeile überhaupt nur ein einziges Mal solistisch zitiert. Eine dritte, wenn auch kleine Gruppe seiner Kirchenkantaten verzichtet überhaupt auf Choräle. Der neben Hasse berühmteste aller in Deutschland geborenen und wirkenden Komponisten des 18. Jahrhunderts, G. Telemann, stellt den Choral außer an den Schluß, auch an den Anfang und in die Mitte seiner Kantaten, er liebt es, Bruchstücke, etwa den Mittelteil oder die Schlußzeile bekannter Kirchenlieder, gelegentlich auf ein Amen oder sonstwelchen fremden Text anklingen zu lassen. Am trefflichsten zeigt die Kantate: »Ach Gott, wie manches Herzeleid«, eins von Telemanns zahlreichen Adventstücken, seine Art, den Choral zu zitieren. Da wird ein Baßsolo erst mit einer Zeile von »Was Gott tut usw.«, dann von der zweiten Hälfte von »Ein feste Burg«, von der Stelle: »Der alte böse Feind usw.« unterbrochen. Aber auch Telemann bringt die Choräle in der Regel nur in der Form, wie sie die Gemeinde zu seiner Zeit sang, bleibt also ebenfalls hinter dem Herzensanteil und

G. H. Stölzel.

G. Telemann.

der künstlerischen Arbeit zurück, die Tunder auf sie verwendete.

Hier griffen mit den älteren Vettern Seb. Bachs, Musiker, die wie der Regensburger Chr. Stolzenberg an der Orgel aufgewachsen waren, allmählich entschieden ein und durch Seb. Bach ward endlich auch die Vorlage Tunders eingeholt und überholt. Wie den Passionen, gab er auch den Kantaten das evangelisch-liturgische Rückgrat, mit dem sie fester den Moden der Zeiten trotzen konnten. Bach war der erste, der alle die großen Leistungen, zu welchen die Choralkunst während des 17. Jahrhunderts in der Orgelkomposition vorgedrungen war, der Vokalmusik und der Kantate dienstbar machte. Dadurch ist er der Hauptvertreter der evangelischen Kirchenkantate geworden und wird es, so verwendbar und wertvoll auch die in Neudrucken neben ihn tretenden Arbeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen sind, bleiben. Die Zeit hatte in Neumeister und den Männern, welche sich ihm anschlossen, inzwischen auch die lange vermißten Dichter bescheert. Bach hob die Sologesänge und Rezitative der Kantate auf einen Punkt, den die italienische Kunst in den Formen wohl hie und da übertraf, im Charakter aber nur selten erreichte, er stattete sie mit unvergleichlichen Chören aus. Der entscheidende Zug der Bachschen Methode liegt aber darin, daß das Choralelement zu einem Lebenselement ausgebildet ist, welches den ganzen Organismus seiner Kirchenkantaten leuchtend durchdringt. Bach hat auch einige Kantaten ohne Choräle geschrieben, die doch hinter andern nicht zurücktreten. Die formellen Elemente bilden aber nur einen Teil des Wertes der Bachschen Kantate. Auch ohne sie würde die Fülle der geistigen Persönlichkeit, aus welcher diese Musik geflossen ist, ihre bezwingende Macht äußern, wie auf der andern Seite die Bewunderung dieser Werke die Schranken der Konfessionen längst durchbrochen hat. Seit der Leipziger Thomaskantor Müller diese Kantaten wieder aus dem Archive hervorsuchte, Rochlitz dieses Ereignis begeistert

J. S. Bach.

verkündete und Marx die erste kleine Folge in den Druck gab, ist der Ruhm dieser Werke hundertmal beredt angestimmt worden. Oft ist es gesagt: wer diese Kantaten nicht kennt, dem entgeht einer der schönsten und eigensten Schätze deutscher Kunst und das Gesamtbild Bachs entbehrt ohne diese Kantaten einige wesentliche Züge. Sie sind die Raritätenkammer, in welcher seine gestaltende Hand ihre feinsten Griffe übte. Von den Passionen und Messen aus ahnt man doch noch nicht die Wunderdinge, an denen nur wenige dieser Kantaten ganz leer ausgehen. Namentlich ist jedermann überrascht über die koloristischen Mittel, welche Bach hier entfaltet, über die feinen und fesselnden Farbenmischungen, welche er für viele seiner Kantatenarien erdacht und ausgeführt hat. Wer voll Bewunderung über die Fruchtbarkeit, welche unsere neueste Musikperiode auf diesem Spezialgebiete entwickelt, zum erstenmal die ganz eigenartigen und charakteristischen Orchesterbilder vor sich sieht, welche Bach z. B. der Arie »Wie zittern und schwanken« in der Kantate: »Herr, gehe nicht ins Gericht« und dem Altrezitativ in der »Trauerode« beigegeben hat, wird geneigt sein, in den Ausruf jenes Enthusiasten mit einzustimmen: »Es gibt nichts Neues, was nicht Bach schon gebracht hat«. Und sehr Vieles, darf man hinzufügen, was Bach in den Kantaten bringt, hat noch keiner wieder gebracht.

Die religiösen Themen, die sie behandeln, erstrecken sich bekanntlich in mehrfachen Jahrgängen über den ganzen Kreis christlicher Vorstellungen und Empfindungen. Bach ist jeder dieser vielfältigen Aufgaben mit einer superlativen, von Inbrunst und Begeisterung beschwingten Kunst gerecht geworden. Aber doch ragt ein besonderer Zug seiner Natur aus der Masse mit eigens großer, halbschauerlicher Deutlichkeit hervor. Dies ist die Sehnsucht nach Sterben, Tod und Leben bei dem Herrn. Dieses Thema schlägt er in seinen Kantaten entschiedener an als irgend ein anderes. Als Kraftnatur gibt er sich in allen Situationen, grandios ist

auch seine Freude und Heiterkeit. Aber niemals arbeitet seine Empfindung und seine Kunst mit vollerer Energie und Hingabe, als wenn die Texte der Erdenmüdigkeit, der Sehnsucht nach dem letzten Stündlein Ausdruck geben. Die Sprachgewalt, welche seine Musik hierfür in immer andern Registern, in zarten und stürmischen Regungen äußert, hat etwas Dämonisches.

Jeder größeren Stadt wäre ein Verein zu wünschen, welcher die praktische Bekanntmachung dieser Kantaten zu seiner einzigen, besonderen Aufgabe machte. Denn die Summe von Kunst, welche in diesen Werken niedergelegt wurde, ist quantitativ und qualitativ zu groß, als daß ihr die Chorvereine nebenbei gerecht werden könnten. Immerhin bleiben aber die Verdienste, welche sich einzelne dieser Institute seit der Wiedererweckung Bachs um die systematische Pflege seiner Kirchenkantaten erworben haben, hoch anzuerkennen. Voran ging auch hier die Berliner Singakademie. Dann hat aber kein zweiter Chorverein so viele Bachsche Kantaten zur Aufführung gebracht als die Breslauer Singakademie unter Mosewius. Seiner Begeisterung für diesen Kunstzweig hat dieser eifrige Mann in einem besonderen Werke*) Ausdruck gegeben, welches seinerzeit sehr anregend gewirkt hat und noch heute brauchbar ist.

Von den fünf Jahrgängen Kirchenkantaten — gegen 300 Stück — die Bach nachweislich geschrieben hat, sind bekanntlich 190 erhalten. Nur ein sehr geringer Bruchteil ist davon bis heute Allgemeingut der musikalischen Welt geworden: die bekanntesten sollen hier nach der Reihenfolge ihrer Entstehung angeführt werden.

J. S. Bach, Gottes Zeit (Actus tragicus).

Eine der populärsten Kantaten Bachs »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« ist zugleich eine seiner ersten Arbeiten auf diesem Gebiete. Er schrieb sie in seinem 26. Jahre zu Weimar für die Beisetzung eines angesehenen Bürgers. Das war der »Actus tragicus«, von welchem

*) »J. S. Bach in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen«, Berlin 1895.

sie ihren Nebentitel und für welchen sie die sanften, weichen Klageweisen ihrer Instrumentaleinleitung (Sonata benannt) hat. Der Text, mit einer dichterischen Umschreibung des Bibelspruchs »Im Herren leben wir, im Herren sterben wir« beginnend, geht darauf aus uns Schritt vor Schritt das Drama des Todes vorzuführen: Es nahen die Sterbegedanken, wir hören die Botschaft des Todesengels. Bald aber löst ihn die Stimme des Herrn und Heilands ab, die Stimme Jesu Christi, der dem Tod seinen Schrecken genommen und ihn zum Eingang ins himmlische Paradies gemacht hat. Den Bibelspruch des Eingangs hat Bach in einem Chor von allgemein feierlichem Charakter komponiert, von dem Mendelssohn mit Recht sagt, daß er auch von einem andern Komponisten herrühren könnte. Nur das Adagio, welches von den Worten ab: »In ihm sterben wir« beginnt, hat Bachsche Züge. Die drei letzten tiefen gedeckten Noten »wenn er will« hätte schwerlich ein Zweiter gefunden. Und nun kommen die eigentlichen Sterbegedanken in einem Tenorsolo »Ach Herr, lehre uns bedenken«, zu welchem die Flöte eine nachdenkliche Melodie spielt, welche wie ein Verhängnis nicht vom Platze weichen will. Immer kehrt sie wieder und bildet musikalisch den Hauptträger der Nummer. Die Botschaft vom Tode »Bestelle dein Haus« tragen die Bässe in einem rauhen, gewalttätigen Tone vor. Sie entlockt dem Chore in dem Satze »Es ist der alte Bund« eine ernste Klage, deren resignationsvoller Charakter außer in der Melodik des Fugenthemas noch besonders nachdrücklich durch die tiefe Lage zum Ausdruck kommt, in welcher Baß, Alt und Tenor einsetzen. Sie erklingen in einem Register, das Grauen erregt. Die Soprane bringen mit dem freudig aufheiternden Gegenthema »Ja, komm, Herr Jesu Christ« die Wendung. Der neue Bund tritt mit dem von den Instrumenten angespielten Choral »Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt« dem alten entgegen. Am Schlusse der Nummer erhebt sich im Orchester eine mysteriös flatternde Figur, welche auch zu dem nun folgenden Duett zwischen der abgeschiedenen Seele und dem Herrn selbst einen nicht

unwichtigen Teil des motivischen Materials beiträgt. Hat Bach an das Bild von der hinabschwebenden Taube gedacht? Das Duett ist ein »Dialog« zwischen der »gläubigen Seele« und dem »Bräutigam« geführt. Der freundlich zusprechende Ton des letzteren (Baß) »Heute wirst du mit mir« verscheucht die letzten Sorgen um den Tod. In Choraltönen versichert die Altstimme »Der Tod ist mein Schlaf worden«. Der Chor steigert diesen Gedanken, ebenfalls an das Kirchenlied anknüpfend, zum Preis und Lob, zuletzt in Fugen jubelnd.

J. S. Bach, Ich hatte viel Bekümmernis.

Die Kantate »Ich hatte viel Bekümmernis« gleichfalls eine der durch die Marxsche Ausgabe bekannt gewordenen, ist für den dritten Trinitatissonntag im Jahre 1714 zu Weimar geschrieben. Da ihr Text aber an diesen Tag nicht weiter anknüpft, schrieb Bach darüber: »per ogni tempore«. Es ist möglich, daß Bach die Kantate ebenfalls zu gelegentlicher Verwendung als Begräbnismusik, von welcher in jener Zeit noch viel gebraucht wurde, bestimmt hatte. Das Thema, mit welchem er die Worte »Ich hatte viel Bekümmernis« wiedergibt, wird unter dieser Voraussetzung erst ganz verständlich. Es entspricht mit seinem halb marschartigen Rhythmus durchaus nicht dem Tone, welcher für solche Worte der nächstliegende war, hat aber die entschiedenste Ähnlichkeit mit Grab- und Trauerliedern, wie sie die Kurrenden in jener Zeit und noch später sangen. Der Gedankengang im Text der Kantate ist dem »Actus tragicus« sehr verwandt: Kurz wird er im ersten Chor in den Satz zusammengefaßt: »Ich hatte viel Bekümmernis — aber deine Tröstungen erquicken meine Seele«. Bach hat — nach Vorausschickung einer von fließender Klage und großer Erregung (Trugschlüsse, Fermaten) erfüllten Symphonie — diese Worte in einem großen Eingangschor komponiert, der ihren Gegensatz aufs schärfste ausprägt. Das »Aber« steht im bedeutungsvollen Adagio, von Pausen umgeben, ganz allein. Dann rollt die Erquickung, die der Trost des Herrn bringt, in einem feurigen Vivace, auf gesungenen Orgelmotiven, wie eine

gewaltige Flut herein. Ihre Segnungen werden erst zuletzt in einem kurzen Andante ruhig, aber nicht ohne daß Freudentöne hell herausschlagen, betrachtet. Es beginnt nun der Weg wieder von vorn: der Text wird musikalisch ausgelegt. Die Bekümmernisse werden in zwei Arien geschildert, welche zu den schönsten gehören, die wir von Bach besitzen. Noch höher als die erste (Sopran) steht die zweite (Tenor) mit dem wunderbar ausdrucksvollen Recitativo accompagnato: »Wie hast du dich, mein Gott« und der malerischen, merkwürdig reibenden und stechenden Begleitung des eigentlichen Ariensatzes: (»Bäche von gesalzenen Zähren«). In der Mitte geht dieses Rezitativ einmal aus schmerzlichem Sinnen in wilde Erregtheit über. Der Schlußchor des ersten Teils stellt diesem zerknirschten Seelenzustand Hoffnung und Aussicht auf Heilung gegenüber, die wunderbar fein eingeführten Worte »Harre auf Gott« bilden den Kernpunkt dieses außerordentlich reich und lebendig entwickelten Satzes. Die ganz frappant deklamierte Stelle »in mir« ist fast identisch mit dem »wenn er will« im »Actus tragicus«. Der Schlußabschnitt dieses Chores greift sichtlich auf Stimmung und Rhythmus des Eingangssatzes zurück. Der zweite Teil der nummernreichen Kantate schildert die Erquickung des geängsteten Gemüts durch die Hülfe des Herrn. Es ist wieder ein Dialog (Sopran und Baß), der ihn beginnt. Der zweite Satz desselben »Komm', mein Jesu, und erquicke« ist für die Kirche etwas zu zärtlich und süß, eins der wenigen Beispiele, mit denen man die unhaltbare Ansicht von dem Pietismus Bachs allenfalls stützen könnte. Auch die Tenorarie fällt im Ausdruck der wiederkehrenden Freude in einen weltlichen Ton, welcher dem späteren Bach nicht untergelaufen sein würde. Ganz groß sind aber die Chöre dieses zweiten Teils, der erste »Sei nun wieder zufrieden« auch bezüglich der Form: Choral mit Fuge. Der Choral, welcher von Stimme zu Stimme wandert, ist: »Wer nur den lieben Gott läßt walten«. Der Schlußchor hat Händelschen Charakter.

Der melodische Zuschnitt des Fugenthemas »Lob und Ehr' und Preis« kommt in späteren Werken Bachs nur selten wieder; am nächsten unter den bekannten Kantatensätzen steht ihm das berühmte Thema des gewaltigen Kantatentorso: »Nun ist das Heil und die Kraft«.

Dieser Torso muß dem Text nach zu einer Michaeliskantate gehört haben, von welcher wir nichts weiter wissen. Spitta setzt ihn in die spätere Zeit des Komponisten. Mit Recht gilt dieses Fragment für einen der gewaltigsten Chöre, die Bach überhaupt geschrieben hat; die Wucht seiner Wirkung geht weit über seinen äußern Umfang — 136 Takte — hinaus. Sie beruht nicht bloß auf einer bedeutenden Inspiration, sondern Bach hat diesmal, um seiner Vorstellung von der Größe und Herrlichkeit Gottes den entsprechenden starken Ausdruck zu geben, ungewöhnliche Mittel gewählt, Mittel, die nach mehr als einer Richtung das Gigantische streifen. Technisch ist der Chor eine Tripelfuge, an der in verschiedener Weise acht Stimmen beteiligt sind. Schon die Themenaufstellung greift über den üblichen Brauch und über das übliche Maß hinaus, über den Brauch, durch den melodischen Aufbau des Anfangsteils, über die gebräuchlichen Maße durch seine Länge. Er besteht aus folgenden 22 Takten:



Sicher bleibt der erste Teil des Themas — der mit a) bezeichnete — der wichtigste, aber die beiden folgenden Teile sind weit mehr als freie Kontrapunkte, sie werden von den fugierenden Stimmen genau aufgenommen und jeder hat seinen eigenen Charakter. Der zweite jubelt, der dritte, der überall die ernste Betonung des Wortes »verklagte« herauskehrt, lenkt wieder in den ersten Ton zurück. An der ersten Durchführung nehmen die Stimmen des ersten Chores in der Reihenfolge: Baß, Tenor, Alt und Sopran teil, Kontrabaß, Violen, erste, zweite Violinen verstärken, die Orgel gibt die harmonisch-rhythmische Begleitung. Als der Sopran den ersten Abschnitt beschließt, setzen aber die beiden übrigen Instrumentengruppen — dreifache Oboen und dreifache Trompeten mit Pauken — ein, die erste Trompete mit dem Fugenthema, der Oboenchor mit fröhlichen Festsignalen: die von nun an mit zu dem Motivbestand des Satzes gehören. Dazu fällt aber auch der zweite Vokalchor ein, sein Sopran mit dem Thema in der Gegenbewegung



seine anderen Stimmen begleitend und füllend.

Das ist der erste von den mehreren Gipfeln des an sich auf ungewöhnlicher Höhe stehenden Kunstwerkes.

Alle übrigen Durchführungen, deren die Fuge im ganzen vier hat, sind freier gehalten. Schon die zweite ist unvollständig. Nur der Baß des ersten Chores nimmt das Thema in ihr ganz durch. Nach dem Einsatz des zweiten Chores — mit dem Thema im Sopran — widmet Bach der Betrachtung der Verworfenen und Verklagten einen Abschnitt, in dem zuerst noch Glieder des Themas verwendet werden. An ihrem Ende jedoch singt er

die Worte »der sie verklagete« in einer neuen Weise:

Der sie ver . kla . . ge.te

Sie mischt in den großen Hymnus von der Majestät Gottes, für einen Augenblick nur, aber tief ergreifend, den Ton des Mitleids und der Trauer. Der Eindruck der Stelle wird wesentlich dadurch verstärkt, daß Bach darauf verzichtet, die Rückkehr in den Hauptton irgendwie zu vermitteln. Nach einem klagenden Aufschrei des Soprans bricht er mit einer Generalpause ab, spricht durch Schweigen und wendet sich dann ohne weiteres der dritten Durchführung zu. Mit ihr beginnt die zweite Hälfte des Chores. Im wesentlichen gleicht sie der ersten; in kleinen Zügen weicht sie auf Schritt und Tritt beziehungsvoll ab. So gleich beim ersten Einsatz des Themas, in dessen Vortrag sich diesmal die Chöre ablösen. Der zweite Chor, der in der ersten Hälfte zurückstand, ist jetzt mit dem ersten gleichwertig beschäftigt. Bach gibt nun meistens das Thema in zwiefacher Fassung, in der ursprünglichen und in der Gegenbewegung zusammen. Des weiteren sind die Farben auch in dem mitwirkenden Orchester glänzender aufgetragen, verschiedene Textstellen lebendiger, in bewegteren Rhythmen gegeben als bei der ersten Fassung. Die Wiederholung gibt also den Inhalt des ersten Teiles bereichert und im Ausdruck gesteigert.

J. S. Bach, Ein' feste Burg.

Die Kantate »Ein' feste Burg« ist unter den im Konzert eingebürgerten die erste, in welcher der Choral mehrere Sätze durchzieht. In der heute bekannten Fassung ist das Werk erst 1739 vollendet worden. Dem ersten Entwurf vom Jahre 1717, in welchem sie als Kantate »Alles, was von Gott geboren« zum Sonntag Oculi bestimmt war, fehlten zwei Hauptstücke, die Chöre Nr. 1 und 5. Beide sind Choralbearbeitungen, der erste eine größten Stils. Die vier Stimmen führen die melodisch variierten Zeilen des Liedes in Fugenform durch. Auf die Singstimmen türmt der kühne Bauherr noch einen Kanon zwischen Oboen und Orchesterbässen. Schmetternde

Trompetenfanfaren, welche leider nur selten originalgetreu zur Ausführung kommen, bilden die glänzenden Spitzen dieser gewaltigen gothischen Musikburg. In dem andern dieser zugesetzten Chöre, der Nr. 5, singen die sämtlichen Stimmen den Choral einfach, aber in einem wuchtigen Unisono. Das Orchester, thematisch von der ersten Strophe ausgehend, breitet eine Flut von Kraft und Trotz darüber aus, deren Wirkung elementar ist. Die Nr. 2, ein Duett zwischen Sopran und Baß, bereitet den stürmischen Charakter dieser einem Abschnitt aus der Völkerwanderung gleichenden Szene vor. Besonders beachtenswert sind in diesem Duett die stolz aufpochenden Motive der Violinen. Von den duettierenden Singstimmen, welche hier ausnahmsweise am besten chorweise besetzt werden, bringt der Sopran den Choral. Die Bässe umkleiden den Choral mit einem Triumphgesang, dessen Akzente wie eherne Keile fallen, dessen begeisterte Figuren der menschlichen Atemkraft fast spotten. Den beiden noch übrigen Sologesängen der Kantate gehen rezitativartige Einleitungen voraus, deren Schlüsse außerordentlich schön in den Gesang überleiten. Der letzte dieser Sologesänge, das Duett: »Wie selig sind doch die« (Alt und Tenor) ist eine von Bachs einfachsten und zugleich innigsten Arbeiten dieser Gattung.

J. S. Bach, Christ lag in Todesbanden.

Bekanntlich war Bachs Leipziger Zeit die ergiebigste für die Kirchenkantate. Das erste Werk, welches uns, von dem nicht sicher datierten Chor »Nun ist das Heil usw.« abgesehen, aus dieser Periode im Konzert begegnet, ist die Osterkantate vom Jahre 1724 »Christ lag in Todesbanden«. Das gerade dieses Werk heute zu den bekanntesten Kirchenstücken Bachs zählt, ist eine erfreuliche Tatsache. Denn von keinem andern fällt ein gleich starkes Licht einmal auf seine dämonische Todesverachtung, zweitens auf den deutschen Charakter seiner Kunst. Sein weltabgewandter Sinn scheint niemals wieder so tief erregt worden zu sein als durch das alte Lutherlied: »Christ ist erstanden« mit seiner lapidaren Schilderung jenes Sieges, durch den der

Heiland dem Tod die Macht genommen, der sterbenden Menschheit das Paradies erschlossen hat. So stolz, so herb und gewaltig hat Bach sein Lieblingsthema nicht zum zweitenmal durchgeführt, wie in dieser Kantate; so unerbittlich grimmig und düster wie hier das Bild des zu Boden geworfenen Todes nicht wieder gezeichnet.

Mit dieser Auffassung stellt sich Bach in den entschiedensten Gegensatz zu den Italienern, die von Palestrina bis auf Verdi den Tod immer freundlich, im antiken Sinn, behandelt haben. Und Bach ist sich dieses Gegensatzes bewußt gewesen, hat den strengen, alles Weiche ausschließenden Eindruck seines in dieser Osterkantate aufgestellten Todeszuges durch die Form verschärft. Die Kantate »Christ lag in Todesbanden« ist die einzige unter Bachs bekannten Kirchenkantaten, die jeglichen italienischen Einfluß bis auf eine einzige geringe Spur abweist. Der Text hält sich ganz ausschließlich an das Gesangbuchlied, kein Wort freier madrigalischer Zudichtung. Die Musik verzichtet völlig auf Rezitativ, Arie, auf alle modernen Elemente und entwickelt sich ausgesprochen altdeutsch und protestantisch aus der Choralmelodie. Die Kantate »Christ lag in Todesbanden« ist unter den strengen Choralkantaten Bachs die strengste, sie ist einer der gewichtigsten Beiträge zu jener Kunst der Choralvariation und Choralauslegung, die seit Eccard und Scheidt in Chor und Orgel zur Blüte gediehen und das rühmlichste musikalische Stück deutscher Selbständigkeit geworden war.

Ph. Spitta hat darauf aufmerksam gemacht, daß Bach für einzelne Sätze dieser Osterkantate eine Komposition desselben Textes von seinem Amtsvorgänger Johann Kuhnau als Vorlage im Auge gehabt hat. Bach hat sich aber von dieser Anregung aus weit über Kuhnau hinweg in den Geist vergangener, glaubensstarker, kräftiger Zeiten seines Volkes versetzt. Ist doch die lutherische Melodie aus einem alten deutschen Kirchenlied hervorgegangen, das mit dem Text »Christ ist erstanden« ins 12. Jahrhundert zurückweist. Besonders aber begegnet

sich Bach in der Empfindung und den Mitteln seiner Kantate mit Holbein, Cranach und mit vergessenen Vertretern bildender Kunst aus der Reformationszeit.

Die Choralmelodie, die in sieben Sätzen variiert wird, heißt:



Bach stellt sie schon an die Spitze der Instrumentaleinleitung (Emoll, C), die er dem Ganzen vorausschickt. einen kurzen Satz für fünfstimmiges Streichorchester und Orgel, den er »Sinfonia« überschrieben hat. Diese Sinfonia ist die erwähnte einzige Spur italienischen Einflusses in der Kantate. Es ist eine Symphonie nach dem Sinn und Muster des Venetianers Giov. Gabrieli, dessen Kirchensymphonien ja, wie bereits öfters bemerkt wurde, in Kantaten, Oratorien, Passionen von allen Deutschen des 17. Jahrhunderts nachgebildet wurden. Selten findet man aber diese Einleitungssymphonien in analogen Fällen so wie hier bei Bach auf den Choral gestimmt. Die Bachsche Symphonie gibt in der ersten Hälfte die Hauptzeile des Chorals ziemlich wörtlich:



Die kleinen Zusätze und Änderungen, die sie erfahren hat, haben deutsches Gepräge in der wunderbar eindrucksvollen Hervorhebung eines kurzen Motivs, nämlich der

zwei Noten, mit denen der Choral beginnt, in der Verwendung des Echos (zweiter und vierter Takt) wenden sie sich absichtlich deutlich alten Zeiten zu. Die gleich kurze zweite Hälfte des Vorspiels spricht die Ergriffenheit aus, in die das aufgestellte Bild versetzt, am stärksten in einer von den ersten Violinen vorgetragenen unbegleiteten Figur.

Der erste Vers ist am breitesten und zu einem großen Chor von bald 100 Takten in der Weise ausgeführt worden, daß der Sopran den sogenannten cantus firmus, d. h. den Choral in Originalform singt, die unteren Stimmen in wechselnden Kontrapunkten begleiten. Kornette und Posaunen, beide Violen und Bässe verstärken die Chorstimmen, die Violinen illustrieren in selbständigen Motiven. Bach hat vorher und nachher, z. B. in »Ein' feste Burg« und in der »Matthäuspassion« sicherlich prachtvollere Eingangschöre auf Choralmelodien aufgebaut, aber keinen, der den Gehalt eines Liedes konzentrierter zum Ausdruck bringt. Das erreicht er hauptsächlich dadurch, daß er die Kontrapunkte immer vom cantus firmus ableitet. Die ersten Zeilen: »Christ lag in Todesbanden für unsre Sünd' gegeben« machen davon eine Ausnahme: in ihnen klingt die Melodie des Chorals im Alt, Tenor und Baß nur schwach, nur mit dem kurzen Anfangsmotiv an, der Sopran dominiert nicht bloß formell, sondern sein trauernder, klagender Gesang gibt dem Anfang der Kantate einen sinnigen, auf das Bild von den »Todesbanden« gestützten Charfreitagston. Das wird aber von der dritten Zeile ab anders. Mit den Worten »er ist wieder erstanden« kommt in die unteren Stimmen selbständiges Leben, sie greifen der Führung des Soprans vor, wenden dessen Gedanken in eigener kräftiger Weise. Der Alt setzt die fällige Choralzeile in verkürztem, energischem Rhythmus ein, erst:

er ist wie.der er. stan . den

dann:

er ist wieder er. stan . den.

Tenor und Baß nehmen diese Wendungen auf und

bauen sie zu einem dreistimmigen Fugato aus; erst an dessen Ende tritt der Sopran mit der offiziellen Fassung:

Er ist wie-der er-stan-den.

den Aufbau krönend hinzu. Dieses auf den Orgelchoral Pachelbels zurückgreifende Verfahren behält Bach bis zur sechsten Zeile bei. Die Nebenstimmen bereiten die Hauptstimme vor, der breite cantus firmus des Soprans setzt als der notwendige Abschluß einer dem Zuhörer ganz vertrauten und in freier Begeisterung vorgetragenen Gedankenreihe ein. Bei diesen Umbildungen der Kirchenweise findet Bach Gelegenheit, in ungesuchter Art den Charakter der einzelnen Textzeilen eingehender zu berücksichtigen. Am deutlichsten zeigt das der Abschnitt über die Worte: »deß wir sollen fröhlich sein« mit dem Figurenstrom über »fröhlich«.

Die Anlage des Ganzen ist dabei darauf gerichtet, den Ausdruck der Osterfreude immer kräftiger zu gestalten, und daran nehmen die beiden Violinen einen starken Anteil. Sie sind es, die bereits am Anfang des Verses, wo die Musik im Übrigen noch im Bann trüber Todesgedanken hinschreitet, bereits auf die »fröhliche Urständ'« hinweisen, von der die alten Dichter singen. Mit Motiven, die organisch aus dem Choral abgeleitet sind: und ähnlichen umflattern sie die gehaltenen Gänge des Chors und erwecken Erinnerungen an figurenreiche, ringsum von Kleingestalten belebte alte Bilder des »Jüngsten Gerichts«.

Gegen den Schluß hin, je mehr sie sich dem Hallelujah nähert, nimmt die Musik des Satzes immermehr den Bach eigentümlichen Charakter seliger Streitbarkeit, eines aller Welt trotzenden, herausfordernden Glaubensglücks an. Da wird auch der Sopran in die allgemeine Erregung mit hineingezogen, gibt in den beiden letzten Zeilen seinen breiten cantus firmus auf und fugiert im gleichen Ton mit den andern Stimmen. Zwischen den ersten Einsätzen dieses Hallelujah, seinen mächtig aufschlagenden Rhythmen:

Hal-le-lujah, Halle-lu-jah.

und dem berühmten Hallelujah des Händelschen Messias besteht eine innere Verwandtschaft. Aus beiden spricht die Ekstase mit einer fast dämonischen Energie. Der Anhang des Chors — 27 Takte bloß auf das Wort Hallelujah — entlädt den inneren Jubel in einer Form, wie man sie nur in deutscher Kirchenmusik, am freiesten in Beethovens Missa solemnis findet, in einer Sprache, die sich über die kirchliche Gebundenheit nahezu hinweggesetzt. Wenn das Hallelujah in der Achtelbewegung Stimme für Stimme, auf vier Takte hin ohne anzuhalten nach der Höhe stürmt, steht man unter dem Eindruck einer elementaren Kunst, wie vor einem gewaltigen Strom, der die Deiche durchbrechen will. Doch hat Bach mit überlegener Sicherheit den liturgischen Grundcharakter hier gewahrt. Denn auch das Thema dieser rauschenden, fast durchweg in Engführungen geführten Fuge

Alla breve.

Hal.le.lu.jah, hal.le.lu.jah, halle.lujah, halle.lu.jah, halle.lujah.

ruht auf dem Choral, auf seiner letzten Zeile. Nach der zweiten Durchführung staut Bach die Fluten; überraschend, überwältigend kehren die harten, trotzigen Rhythmen wieder, mit denen das Hallelujah zuerst einsetzte. Sie wollen sich behaupten, aber schließlich endigt der Satz doch mit breit hin durch alle Stimmen fließenden Melodien eines dankerfüllten Gemüts.

Der zweite Vers, ein Zwiegesang (Emoll, C) zwischen Sopran und Alt, die durch Kornett und Posaunen verstärkt und nur von der Orgel begleitet werden, hält sich enger und kunstloser als alle andern Variationen an den einfachen Choral. Das erklärt sich aus dem Texte, der die Macht schildert, die der Tod in der vorchristlichen Zeit besaß. Er hat nur von Not und Übel zu berichten und dazu eignet sich die einfache Choralweise mit ihrem traurigen Grundton am besten. Die bescheidenen Zusätze eigenen Geistes, die Bach mit ein-

fügte, bestehen hauptsächlich in einigen bedeutsamen Wortwiederholungen. Die bei dem Worte »Tod«, die eindringlichsten, erinnern wörtlich an den Anfang der Sinfonia. Auch das »Hallelujah« wird mehrmals gesungen und seine Originalmelodie am entschiedensten erweitert. Das Verhältnis der beiden Stimmen ist absichtlich äußerst schlicht; kaum zeigt es bemerkenswerte Nachahmungen. Auch diese architektonische Armut gehört mit zum Charakter des Satzes; er verlangt schließlich auch eine gewisse Leere des Klanges. Darauf muß hingewiesen werden, weil sich ohne jegliche historische Begründung bei diesem Duett, wie auch bei anderen Solosätzen in Bachschen Werken der Brauch einzubürgern sucht, die Solostimmen in Chorbesetzung vorzutragen.

Auch im dritten Vers (Emoll, C) singt die Solostimme, der Tenor, den Choral zum größten Teil ohne wesentliche Änderungen, nur die Zeilen durch Instrumentenspiel getrennt; erst beim Hallelujah greift sie in freien Bildungen, in jubelnden Figuren aus. Aber durch den Violinenchor hat Bach diesen Satz zu einem selbständigen Tonbild gemacht. Er führt das ebenfalls an den Choral anknüpfende Thema zu einer Siegesmusik aus, in die der Solist den erklärenden Text hineinsingt. An zwei hervortretenden Stellen übernehmen die Bässe die Figuren der Geigen, beim Hallelujah und bei »Da bleibet nichts denn Todsgestalt«. Die letztere hat Bach auch noch durch ein plötzlich eingeworfenes Adagio und durch ein allgemeines Stocken des Vortrags vor dem entscheidenden Worte »Todsgestalt« ausgezeichnet.

Der vierte Vers »Es war ein wunderlicher Krieg« ist wieder ein Chorsatz, doch wird er nur von der Orgel begleitet. In der Anlage gleicht er dem Eingangschor darin, daß die kontrapunktierenden Nebenstimmen — diesmal Sopran, Tenor und Baß — ihre Themen zum Fugieren dem vom Alt gesungenen cantus firmus ent-

nehmen, dem sie wieder in Pachelbelscher Art vorausgehen. Den Charakter des Satzes bestimmt eine auffallend geschäftige Rhythmik. Sie schreitet vorzugsweise, ähnlich wie das Duett der falschen Zeugen in der Matthäuspassion, in beschleunigten Achteln dahin, hängt aber noch sehr reichlich Sechzehntelfiguren an. Alles mit Bezug auf die »wunderliche« Natur des Kriegs, von dem erzählt wird. In förmlichen Hohn lenkt die Schilderung an der Stelle ein: »wie ein Tod den andern fraß«, die Stimmen wiederholen da ihre kleinen Figuren übermütig und grotesk. Auch im Hallelujah klingt noch die Schadenfreude mit an, mit der das Bild des würdelos gefallenen Todes gezeichnet ist.

Derselbe chromatisch abschreitende Baß, über dem das Crucifixus der H moll-Messe sich aufbaut, eröffnet die fünfte Variation der Kantate: »Hier ist das rechte Osterlamm«. Sie erzählt denn auch vom Kreuzestod des Herrn. In ihrem Vortrag teilt sich ein Solobaß mit dem Streichorchester in der Weise, daß der Baß die Choralzeilen vorsingt und die erste Violine sie ohne Pause in der Quint oder Oktav nachspielt, während jener seine Worte in freien Kontrapunkten nochmals wiederholt. An einzelnen Stellen ist die Orginalfassung des Chorals nach dem Beispiel der Böhmschen Orgelchoräle erweitert. Es sind Takte mit Figuren eingelegt, um einzelne Begriffe in Bilder zu fassen, wie z. B. das Kreuz. Beim »Tod«, beim »Würger« sind einzelne Töne zu demselben Zweck verlängert, die Stelle »Blut zeichnet« wird ganz wiederholt, an einer anderen Stelle das Wort »nicht« zum Ausdruck größter Entschiedenheit.

Wie nach dem kunstvollen, fantasiereichen ersten Vers der zweite durch seine Schlichtheit wirkt, so hat auch Bach im Endteil der Kantate wieder für gut gefunden, auf eine Reihe vollerer Bilder einfachere folgen zu lassen. Der sechste Vers ist nach Klang und Behandlung der Gedanken einer der bescheideneren Sätze, obwohl sein Text zur Entfaltung einer in Form und Inhalt großen Kunst Veranlassung geboten hätte. Bach

hat die Choralmelodie wieder wie im zweiten Vers in Duettform gebracht. Doch sind diesmal die beiden Solostimmen — Sopran und Tenor — ebenbürtig behandelt, stellenweise auch sehr beziehungsvoll, einmal im sogenannten doppelten Kontrapunkt, geführt. Die Änderungen am Choral bestehen in neuen Schlüssen der einzelnen Zeilen. Sie greifen mit ihren perlenden Triolenfiguren weit aus und tragen in die melancholisch ernste Kirchenmelodie Osterjubel hinein. Doch bleibt es bei Andeutungen. Zum Teil hängt diese Beschränkung auch damit zusammen, das die alte Musik am Ende mehrsätziger Kompositionen abzutönen liebt, selbst in der Instrumentalkomposition, wenigstens in einzelnen ihrer Zweige.

So besteht denn auch das Finale von »Christ lag in Todesbanden« wie bei der überwiegenden Mehrzahl der Bachschen Kantaten in einem schlichten Vortrag des Chorals durch alle Stimmen und Instrumente, der sich über die gewöhnliche einfache Form des Gemeindegesangs nur durch feinere Stimmführung und Harmonie erhebt. Eine der ausdrucksvollsten dieser Wendungen ist der Trugschluß am Ende der vorletzten Zeile.

J. S. Bach, Du wahrer Gott.

Erst in neuerer Zeit begegnen wir zuweilen einer in demselben Jahre (1724) aufgeführten aber noch in Cöthen komponierten Kantate »Du wahrer Gott und Davids Sohn«. Der Choral, welcher ihr zugrunde liegt, ist — zuerst mit dem Tenorrezitativ einsetzend —: »Christe, du Lamm Gottes«; der schönste Satz der Kantate das Adagio mit den herrlichen Zwischenspielen, welches nach dem Chore »Aller Augen warten auf dich« beginnt. Die Dichtung knüpft an das Evangelium vom Sonntag Estomihi an, in welchem erzählt wird, wie ein Blinder am Wege durch den nach Jerusalem ziehenden Heiland das Augenlicht wieder erhält.

Von einer großen Reihe Bachscher Kantaten läßt sich nur die Periode der Entstehung, nicht aber das genaue Jahr bestimmen. Von den bekannteren gehören außer der oben erwähnten »Herr gehe nicht ins

J. S. Bach, Herr gehe nicht; Halt im Gedächtnis; Es ist dir gesagt.

Gericht« hierher: »Halt im Gedächtnis Jesum Christ«, »Es ist dir gesagt« und »Liebster Gott wann werd' ich sterben«. Sie fallen in den Zeitraum 1723—27. Systematische Züge haben sie nicht gemein. Die herrlichste Partie in »Halt im Gedächtnis« ist in dem mit »Arie« überschriebenen Satze die Stelle, wo die Bässe das »Friede sei mit euch« anstimmen. Der Ort, an welchem Bach ganz dasselbe Motiv in seiner A dur-Messe anbrachte, ferner die Verwendung des Chorals »Erschienen ist der herrlich' Tag« weisen darauf hin, daß seine Fantasie bei dieser Komposition mit Weihnachtsgedanken erfüllt war. In der Kantate »Es ist dir gesagt« erregt der harte feste Charakter des ersten Chores ebenso sehr unser Interesse wie seine merkwürdige Disposition. Was dem Menschen gesagt ist, erfahren wir die ganze Hälfte des Satzes hindurch nicht. Da mit einem Male kommt das (von Bach eingeschobene) »nämlich« in lapidarer Form. Kein zweiter Komponist hat ein Kolon so in seine Rechte eingesetzt. Die Wichtigkeit und Strenge des Gebots zu betonen ist die geniale, zunächst aber etwas befremdende Einteilung der Musik allerdings wie nichts anderes geeignet. Der Choral der Kantate ist die Melodie »O Gott, du frommer Gott«. Unter der großen Zahl von Kantaten, welche den Tod als Glück preisen, nimmt die Kantate »Liebster Gott« eine sehr abweichende Stellung ein. Sie hat wenig oder gar nichts von der düsteren Melancholie, welche sonst überwältigend aus diesen Kompositionen spricht. Ja ihre Freude über die Vereinigung mit Jesu (in der Baßarie) klingt fast zu hell und zu profan. Dieser liebliche Grundton mag wohl damit in Verbindung stehen, daß die Kantate für den Sonntag bestimmt war, an welchem das Evangelium von dem Jüngling von Nain verlesen wurde. Ein Sterben in der Jugendzeit, Begrabenwerden im Frühling, wenn die Vögel in das Trauergeläut hineinsingen — das sind die Vorstellungen, welche namentlich den ersten Chor zu erfüllen scheinen, in welchen das von Bach oft kopierte Geläute der Trauerglocken so merkwürdig hoch und

J. S. Bach, Liebster Gott.

lebendig, fast anmutig und wie von Lerchenschlag begleitet, klingt. Die Kantate hat keinen eigentlichen Choral, sondern statt dessen eine in einfacher Form gehaltene geistliche Arie von der Komposition des Leipziger Organisten Vetter.

J. S. Bach, Wer nur den lieben Gott.

In das Jahr 1728 gehört die Kantate »Wer nur den lieben Gott läßt walten«, welcher das bekannte Gedicht und die dazu gehörige Melodie von G. Neumark zugrunde liegen. Wenn allgemein bekannt, wird diese Komposition wahrscheinlich unter der Zahl der populären Kirchenkantaten Bachs einen der ersten Plätze einnehmen. Ihr Text, eine von Picander zugerichtete milde Geduldspredigt, ist allgemein zugänglich, ihre Musik, im Grundwesen mehr sinnig als gewaltig, sagt dem modernen Geschmack namentlich durch die große Freiheit des Ausdrucks zu. Die Kantate hat formell mit »Christ lag in Todesbanden« eine gewisse Verwandtschaft, insofern als sie ebenfalls für alle Nummern den Choral benutzt. Aber während jene ihre Formen streng durchbildet, treibt hier Bach mit ihnen ein anmutig fantastisches Spiel, nimmt bald ganze Teile, bald nur kleine Anklänge aus dem cantus firmus, führt eine Strecke genau durch, schlägt dann wieder ganz überraschende rezitativische Wege ein: kurz der Komponist bewegt sich in dieser Kantate wie in einer leichtgefügten, geistreichen Improvisation, in einer Freiheit von Form und Ausdruck, daß man zuweilen eher an Philipp Emanuel als an Sebastian Bach denken möchte. Der weitest angelegte Satz ist der erste Chor. Seine Maße schweifen aus. Schön ist die Doppelwirkung des Chorals in ihm, der zum Gerüst und gleichzeitig zur Arabeske benutzt wird.

J. S. Bach, Wer da glaubet; Wir danken dir; Gott, der Herr, ist Sonn'.

Aus dem Jahre 1735 begegnen wir in unsern Konzertaufführungen drei Kantaten: »Wer da glaubet und getauft wird«, »Wir danken dir« und »Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild«. Die erste feiert in lauter hellen Farben die Segnungen des Glaubens. Wunderschön verbindet der erste Chor die Schilderung des Friedens und

der Weihe im Herzen des Gläubigen und der begeisterten Kraft, die ihm vom göttlichen Worte zuströmt. In mehr fließender und im Schwunge um sich greifender Form durchlebt das letztere Element auch die Baßarie: »Der Glaube schafft der Seele Flügel«, eines der schönsten Stücke der Gattung. In den Choralsätzen handelt es sich um die Melodie »Wie schön leuchtet der Morgenstern«. Die zweite Kantate »Wir danken dir« ist eine der vielen Ratswahlkantaten, zu deren Komposition Bach durch seine Amtspflichten als städtischer Musikdirektor verbunden war. Auch seine zweite nachweisbare Kantate, die einzige, welche zu des Komponisten Lebzeiten in Druck kam, die Mühlhauser Kantate »Gott ist mein König«, ist eine Ratswechselkantate. Als echte Festmusik steht die Leipziger Kantate »Wir danken dir« in D dur. Den ersten Satz muß man sich zum Einzug der Ratsherrn gespielt denken. Es ist ein Orgelkonzert mit Orchester: Motive, welche uns aus der bekannten D moll-Toccata geläufig sind, tragen die musikalische Idee. Der erste Chor »Wir danken dir« ist über dasselbe altliturgische Thema aufgebaut, welches in der H moll-Messe dem Chore »Gratias agimus« zugrunde liegt. Einen drastischen Effekt, wie sich ihn Bach selten erlaubt, zeigt der Schluß des ersten Rezitativs, indem der Chor plötzlich mit »Amen« einfällt. Die dritte der eben zusammen genannten Kantaten: »Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild« gehört unter die freien Choralkantaten. Die beiden Choräle, die der Chor im einfachen Gemeindestil vorträgt, sind: »Nun danket alle Gott« und »Wach auf, mein Herz, und singe«. Neben ihnen enthält sie nur noch drei Kunstsätze, darunter einen einzigen Chor. Das ist für eine Bachsche Reformationskantate eine ungewöhnlich bescheidene Anlage. Das Jahr 1735 trübte jedoch für Sachsen die Reformationsfreude, durch die Wiener Friedenspräliminarien schienen die Gefahren, mit denen der polnische Erbfolgekrieg das Land bedrohte, noch nicht beseitigt. Dieser besorgten Stimmung hat Bach in seiner Musik

Rechnung getragen, zum Teil mit der Absicht sie zu überwinden.

Besonders ist der erste Satz, der stattlichste der ganzen Kantate, der Aufrichtung gedrückter Gemüter gewidmet. Er stellt vor die Fantasie ein Bild des Friedens und der Freude und sucht die Gefühle der Kraft und des Muts zu beleben und zu erwecken. Dem ersten Ziel dient das freudig heitere Thema, mit dem die hohen Hörner den Satz eröffnen: a) Allegro moderato. G. E. H. G. C. E. G. usw.

Das ist eine volkstümliche Melodie vom Schlage des Händelschen: »Seht, er kommt mit Preis gekrönt«, eine Anspielung auf Friedensfeiern und heimziehende Krieger. Bedeutungsvoll wird sie von lebhaften Schlägen der Pauke begleitet: usw Nach wenigen Jahren hat Bach diesen Eingangssatz von »Gott der Herr usw.« für eine seiner Kleinen Messen, die in G dur, benutzt. Da singt der Chor über die Hornmelodie sein Gloria, das Paukenmotiv aber hat Bach gestrichen.

Dem Kampfesmut und dem Siegesvertrauen gibt Bach durch ein Thema Ausdruck, das an den Rhythmus der Pauken anschließt:



Es wird von Streichinstrumenten und Oboen zu einer dreistimmigen Fuge aufgenommen, in der zweiten Durchführung verbindet sich mit ihm der Gesang der Hörner, die Friedensklänge kehren wieder, diesmal erregt umspielt und mit einem Schluß, der den Jubel streift.

So weit die Einleitung des Satzes, deren Aufbau in drei Abschnitten das beliebte Schema der dreiteiligen Arie durchblicken läßt. Genau dieselbe Anordnung, nur in größeren Verhältnissen, wiederholt nun auch der Hauptteil vom Choreinsatz ab und auch dieser Haupt-

teil bleibt im wesentlichen Orchesterkomposition. Die Singstimmen sind — wie der Techniker sagt — nur darüber geschrieben, aber doch mit einem wunderbaren, eigenen Ausdruck. Dieses bei Bach sehr häufige, manchmal bis auf die wörtliche Übernahme von Konzert- und Suitensätzen gesteigerte Verfahren war im 18. Jahrhundert weit davon entfernt Anstoß zu erregen. Hatten doch in der Liturgie reine Orchestermusik und Solospiel noch ihren festen Platz. Den Text verteilt Bach auf drei Gruppen. Die beiden Zeilen:

Gott, der Herr, ist Sonn' und Schild,
Der Herr gibt Gnade und Ehre

bilden die erste, die Worte: »Er wird kein Gutes mangeln lassen den Frommen« die mittlere. Die dritte Gruppe ist im Text einfache, in der Musik erweiterte Wiederholung der ersten. Hauptsatz und Einleitung haben aber auch das gleiche thematische Material, denn als Hauptthema der ersten Chorgruppe zeigt sich der Friedensgesang (a), mit dem der Satz begann. Zwar setzen die Singstimmen auf die ersten Zeilen mit eigenen Melodien ein, — auf »Gott der Herr usw.« mit dem Baß als Hauptstimme, choralartig breit, auf »Der Herr gibt Gnade usw.« in schönen Nachahmungen des freundlichen Gedankens: usw. — aber sie führen sie nicht durch und treten, sobald der Text ausgesprochen ist, das Wort an die Hörner ab, deren Thema den Abschnitt wie ein Refrain beherrscht, den Spruch des Chores begründend, bekräftigend und beweisend. Thema b) hat in dieser ersten Gruppe eine Nebenrolle, es dient als begleitender Kontrapunkt zu den beiden Chorstellen. Zu um so größerer Bedeutung gelangt es aber in der mittleren. Hier wird es ähnlich wie an der entsprechenden Stelle der Einleitung zu einer Fuge ausgeführt, aber diesmal zu einer eingehenden, mehrteiligen, die durch Engführungen, Umkehrungen, doppelte Kontrapunkte die vertrauensvolle Stimmung der Frommen zu sehr entschiedenem Ausdruck bringt. Vor-

wiegend klingt die Freude an Gott aus diesem Fugensatz. An seinem Ende aber — es ist nach dem dritten Einsatz des Basses — kommt ein düsterer, streitbarer Ton auf: Bach hat der Feinde der Frommen gedacht. Diese Wendung will eben — von den Sopranen her — einen energischen Charakter annehmen. Da setzen ganz plötzlich die Hörner mit der Friedens- und Siegesmusik des Themas a) ein. Es ist die herrlichste Stelle des ganzen Chors und ihr entspricht die ganze Natur der sich daran anschließenden dritten Gruppe: des Wiederholungsteils, der sogenannten Reprise. Sie ist das Ideal eines da capo, gibt wie es sein soll, der Wiederholung des Anfangs jetzt die Kraft eines Beweises und hebt die uns bekannten und vertrauten Worte und Töne zu doppelter Wirkung. Die Mittel, durch die das Bach erreicht, sind scheinbar einfach, jedenfalls äußerst natürlich. Die Zusammenlegung des ersten choralartigen Choreinsatzes mit den beiden Orchesterthemen und das Einfallen der Chorstimmen in den Gesang der Hörner tut dabei die Hauptsache.

Die dem Chore folgende Altarie (Ddur, $^6/_8$) nimmt den Gedanken, daß Gott Sonn' und Schild ist, nochmals und mit ziemlich gleichen Worten wie der Chor durch. Aber während er sich im Chor auf erregtem Grunde gestaltet, Kriegs-, Sieges- und Festbilder hervorruft, wendet ihn in der Arie ein ruhiges Gemüt zu einem einfach frommen Danklied. Sein schlicht volkstümlicher Charakter wird durch den Anfang des Hauptthemas bestimmt:

Gott ist un-ser — Sonn' und Schild.

Auch diese Arie ist dreiteilig, doch besteht ihr mittlerer Teil im wesentlichen nur aus einer Versetzung des Hauptsatzes von D- nach Adur. Der Aufbau des Satzes folgt der alten Form des Strophenliedes und dient also auch hierin der Absicht, in der Zunge des Volkes zu sprechen. Die höhere Kunst hat ihren Anteil an der Komposition auf die Mitwirkung eines in Scarlattischer Art obligat gehaltenen Soloinstruments beschränkt, die sich Bach

bekanntlich in seinen Arien nur in seltenen Fällen versagt. Nach der Originalpartitur ist dieses Soloinstrument die Oboe, nach den Originalstimmen eine Flöte. Diesmal verdient die Willensmeinung der Originalpartitur den Vorzug, schon weil sich der Klang der Oboe dem der Altstimme besser eint. Die Musik dieser Oboe ruht auf dem Thema des Gesangs, trägt aber schon in das Vorspiel anmutige Figuren hinein. An drei Stellen (Takt 8, 28, 46) hat sie Bach sehr wirksam durch den alten Echoeffekt belebt.

Mit dem Choral »Nun danket alle Gott« (Gdur, C) schließt der erste Teil der Kantate. Der vierstimmige Chor singt ihn im einfachen Kirchensatz, das Orchester aber spielt die Friedensmusik des Eingangschors hinein; Anfang und Ende des Teils sind demnach ähnlich thematisch verbunden, wie im zweiten Teil des Weihnachtsoratoriums, wo Bach das Pastorale im Schlußchor wieder aufnimmt. Je seltener dieses poetische Verfahren in der alten Kirchenmusik vorkommt, desto wichtiger ist es für die Erkenntnis Bachscher Kunst.

Der zweite Teil der Kantate wurde nach der Predigt aufgeführt und scheidet sich vom ersten scharf im Charakter. Dieser ist auf Hoffnung, Freude und Dank gestimmt, der zweite auf Sorge und Bitte. Das ihn einleitende Baßrezitativ: »Gott Lob, wir wissen den rechten Weg zur Seligkeit« nimmt zum erstenmal die Idee des Reformationsfestes deutlich auf, rühmt die Wohltat des protestantischen Bekenntnisses, geht aber davon sofort über auf dessen Gegner und bittet um ihre Erleuchtung. Das Auffällige ist nun aber, daß nach dieser Stelle nicht wieder in die Stimmung des ersten Teils der Kantate eingelenkt wird. Das als Arie bezeichnete Duett von Baß und Sopran: »Gott, ach Gott, verlaß die Deinen nimmermehr« (Hmoll, C) schlägt einen trüben Ton an und vertieft sich in die Gefahren, die der Kirche und dem Lande von den Feinden des Glaubens drohen. Und unter dem Druck dieser Vorstellung geht die Kantate mit dem kurzen Choralvers

»Erhalt' uns in der Wahrheit« (Gdur, $^3/_4$) zu Ende, nicht jubelnd, wie es der Charakter des Festes erwarten läßt, sondern ganz demütig. Es ist wohl kaum zu bezweifeln, daß dieser wunderliche Ausgang den Zeitverhältnissen entsprach. Ein Seitenstück dazu bietet die Kantate: »Herr Jesu Christ, du Friedensfürst« *), die von Dörffel mit der Schlacht von Kesselsdorf in Verbindung gebracht wird. Im ersten Teil unserer Reformationskantate hat Bach über die Sorgen der Gegenwart hinausgeführt, im zweiten hat der große Melancholiker sich ihnen gebeugt und sucht ihnen mit Gebet zu Gott zu begegnen. Der Hauptträger dieser Aufgabe ist das angeführte Duett, ein auch in der Form sehr ungewöhnliches Tonbild, dem Inhalt nach eine Szene, die in den Vordergrund den geängsteten Beter, in die Mitte und auf die Seiten drohende und drängende Feindesscharen stellt. Sie sind vertreten durch den Chor der Violinen, der mit dem stolz stampfenden, an den zweiten Satz von »Ein' feste Burg« erinnernden Thema:

beständig unterbricht und stört. Den Beter zeichnen die beiden Singstimmen mit der Melodie:

Gott, ach — Gott, ver-laß die Dei-nen nim-mer-mehr.

Fast in jedem Einsatz kehrt sie wieder und dadurch erhält der Satz seine besondere Form und auch seinen Charakter. Er ist eine freie Nachbildung der Litanei.

Aus Bachs letzter Periode, von der Mitte der dreißiger Jahre ab, zählen nur wenige Kantaten zu den heute bekannteren. Die erste ist die Choralkantate »Ach Gott, wie manches Herzeleid«, ein schwermütiges Werk, welches sich nur am Schluß ein wenig aufhellt. Bezeichnender Weise hat sich in ihm Bach der Chromatik in der Melodiebildung sehr nachdrücklich

J. S. Bach, Ach Gott, wie manches.

*) B. W. (d. i. Gesamtausgabe der Werke Bachs) XXIV, 135.

bedient. Die Hauptnoten in dem durchfugierten Thema des ersten Chors (Choral im Baß) bilden ein Stück der chromatischen Skala. Geradezu ans Quälerische streift die Stimmung in der andern chromatischen Nummer der Kantate, in der schweren Baßarie »Empfind ich Höllenangst usw.«. Die zweite ist die in das Jahr 1736 fallende Kantate »Bleibe bei uns, denn es will Abend werden«. Der Text dieser Komposition knüpft an das Evangelium von den Jüngern an, welche auf dem Wege nach Emmaus dem auferstandenen Heiland begegnen. Die Musik gehört unter das Schönste, was wir von Bachscher Kunst besitzen. Ein tiefer milder Geist tritt in diesem Werke in besonderer Klarheit und in einer gewissen patriarchalischen Hoheit hervor. Alles in wärmster Empfindung ohne Leidenschaft, in bildlicher Anschaulichkeit ohne jede Äußerlichkeit. Das Hauptstück ist der erste Chor, aus dem im Anfang etwas von den Weisen erklingt, welche in den beiden großen Passionen die Grablegung Christi begleiten. Ein frommer, liebevoller, herzlicher Ton spricht aus den lebendigen Zureden der Jünger; in ihrem Klang und in ihrer Bewegung liegt überdies etwas von dem Charakter der Abendstunde. Dramatisch ist das Bild weiter geführt, wie sie mit ihren Bitten beginnen einzudringen, zu eifern und fast zu drohen. Und dann klingt aus dem bewegt gewordenen Satz das »Bleibe« in langen Noten bald aus dieser, bald aus jener Stimme, wie ein Hilf- und Mahnruf in der Finsternis.

J. S. Bach, Bleibe bei uns.

Die Kantaten dieser letzten Periode verbindet ein gemeinsamer Zug in der Behandlung des Chorals, den Bach in seiner Originalform so deutlich als möglich sprechen lassen möchte. Was diese beeinträchtigen kann, vermeidet er. Das sprechendste Beispiel für dieses Bestreben bietet die Kantate »Ach wie flüchtig« in ihrem ersten Satz. Wie aus Stein gebildet tritt uns hier die Kirchenmelodie aus dem Munde des Soprans entgegen. Die übrigen Stimmen kreuzen sie nicht, sie fugieren nicht, sondern deklamieren: der Charakter ihrer

J. S. Bach, Ach wie flüchtig.

Motive spiegelt die stete Klage der Hauptstimme verkleinert und vervielfältigt wieder. Obwohl an sich von großer malerischer Kraft, stimmen doch die übrigen Sätze der Kantate nicht mit dem strengen Ton des Eingangs überein.

Zwei seiner Kantatenwerke hat Bach Oratorien benannt: die Himmelfahrtskantate »Lobet Gott in seinen Reichen« und den Zyklus von Weihnachtskantaten, welche mit »Jauchzet, frohlockt« beginnt. Mit einem dritten Oratorium Bachs, dem Osteroratorium, hat es eine andere Bewandtnis. Es gehört zu einer ähnlichen, wirklich dramatischen Formengruppe, wie sie früher in den Auferstehungshistorien der Scandellus, Beßler, Schütz und anderer Tonsetzer des 17. Jahrhundert, oder in den Dialogen Hammerschmidts vertreten ist. Die Oratorien zur Himmelfahrt und zu Weihnachten sind aber Kantaten, welche sich von den übrigen Kirchenkantaten formell nur im Rezitativtext unterscheiden. Dort ausschließlich betrachtender und lyrischer Natur, nimmt er in diesen sogenannten Oratorien erzählende Elemente in sich auf.

J. S. Bach, Weihnachtsoratorium.

Das Weihnachtsoratorium, das Bach im Jahre 1734 komponiert hat, besteht aus sechs Kantaten, je eine für den ersten, zweiten und dritten Weihnachtsfeiertag, für Neujahr, für Sonntag nach Neujahr und für das Epiphanias- oder Hohneujahrsfest. Sie gehören liturgisch zusammen, denn die kirchliche Weihnachtszeit erstreckt sich über die alten Zwölfnächte. Künstlerisch bilden sie ein wenig geschlossenes Ganzes: der wichtigste Teil der dargestellten Ereignisse liegt am Anfang, die Darstellung selbst setzt sechsmal in denselben Formen an und ab. Trotzdem lassen wir uns das Weihnachtsoratorium nicht nehmen. Denn Weihnachten ist unser Hauptfest, trägt von alters her in das bürgerliche Leben eine Freude und Poesie herein, wie sie sich das ganze Jahr nicht zum zweitenmale bietet. Die ganze Schönheit und der tiefe Gehalt der Weihnachtszeit lebt aber in vielen Stücken jenes Werkes so herzlich auf, daß man ihnen aus aller Kunst

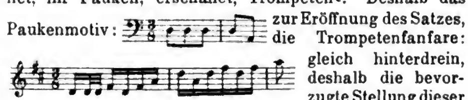
wenig an die Seite setzen kann. Für Weihnachten war Bach ganz besonders begabt und geschult; eine große, große Anzahl seiner Instrumentalstücke sind unbenannte Weihnachtsdichtungen! So ist denn das Weihnachtsoratorium eine der melodienreichsten, eingänglichsten und volkstümlichsten unter seinen großen Kompositionen.

Bachs Weihnachtsoratorium im geistlichen Konzert im ganzen einzubürgern hat zuerst (i. J. 1841) Mosewius versucht. Seitdem ist dieser Versuch zwar ab und zu wieder erneuert worden; überwiegend haben aber die gewonnenen Erfahrungen dahin geführt, es bei den ersten zwei Teilen oder bei einem Auszug, der das Wichtigste und Wertvollste aus den sechs Kantaten zusammenfaßt, bewenden zu lassen. Derlei Auszüge und Einrichtungen des Weihnachtsoratoriums existieren aber nur handschriftlich.

Die Musik des Weihnachtsoratoriums besteht wie in den meisten Kirchenkantaten Bachs aus Chören, Arien und Rezitativen, den zweiten Teil eröffnet ein selbständiger Orchestersatz, das aus Einzelaufführungen weltbekannt gewordene Pastorale. Choralbearbeitungen in dem großartigen Stil, wie sie in der Matthäuspassion, in einer Reihe der bedeutendsten Kantaten die Hauptstücke bilden, kommen im Weihnachtsoratorium nicht vor; aber in einfachen und kleinen Formen vertritt der Choral das kirchliche Element genügend, besonders sinnreich und überraschend in Solosätzen. Keine zweite unter den größeren Vokalkompositionen Bachs ist so reich an Parodien, d. h. aus weltlichen Werken übertragenen Sätzen, wie das Weihnachtsoratorium. Der größte Teil der sogenannten madrigalischen, der frei gedichteten, nicht der Bibel oder dem Gesangbuch entnommenen Texte, wurde mit Chor- und Solosätzen aus dramatischen Festmusiken gedeckt, die Bach kurz vorher als Direktor des früheren Telemannschen studentischen collegium musicum für den Geburtstag der Königin und des Kurprinzen von Sachsen, für den Leipziger Besuch des Königs selbst und für ähnliche Gelegenheitsakte geschrieben

hatte*). Das Verfahren an sich war im 18. Jahrhundert allgemein und bei der volkstümlichen Haltung der damaligen Kirchenmusik ganz natürlich. Beim Weihnachtsoratorium legte es der fröhliche Grundton des Werkes besonders nahe.

Gleich der große Eingangschor der ersten Kantate »Jauchzet, frohlocket, auf, preißet die Tage« ist eine solche Parodie. In dem »Dramma per mucica« zu Ehren der Königin, dem sie entnommen, lautet der Text: »Tönet, ihr Pauken, erschallet, Trompeten«. Deshalb das



Paukenmotiv: zur Eröffnung des Satzes, die Trompetenfanfare: gleich hinterdrein, deshalb die bevorzugte Stellung dieser Instrumente im Orchesterteile der Nummer! Doch passen das Trompetengeschmetter und der Paukenlärm ganz vortrefflich zu der Feststimmung, die alles Volk am ersten Weihnachtsfeiertag ergreift und auch noch in die Kirche hinein begleitet und gerade, daß er ein wenig die Färbung eines rauschenden Volksfestes zeigt, unterscheidet den Anfangschor des Weihnachtsoratoriums von den andern Chören, die die einzelnen Teile einleiten. Sie gleichen sich sonst sämtlich in der Form, die immer auf die dreisätzige italienische Arie zurückgeht, und auch in der Stimmung. Sie sollen alle Freude und Dank aussprechen; um aber diese Hauptidee zu heben, hat Bach immer in der Mitte dieser Chorbilder einen kleinen Schatten angebracht. Auf eine eigentliche Ouverture des ganzen Werkes, wie sie die gleichzeitigen Italiener oder wie die Neueren dem Orchester geben, hat Bach verzichtet. Die Aufgabe, im richtigen Ton vorzubereiten, fiel in solchen Fällen dem Organisten zu, dessen Spiel den Instrumentalisten zugleich zum Einstimmen diente. Dem Einsatz des Chores geht in der ersten Nummer nur ein

*) Die näheren Nachweise finden sich in der Vorrede zu V^2 der B. G. und in Philipp Spittas Bachbiographie II, S. 404 ff.

sogenanntes Ritornell voraus, ein kurzes Orchestervorspiel, das den Inhalt der Nummer durch einen knappen Hinweis auf die beiden Hauptthemen ihres Hauptsatzes andeutet. Sie heißen:





Vom zweiten erscheint aber im Vorspiel nur das mit + bezeichnete Motiv aus dem Schluß. Die Stimmen singen es einander nach. Das erste Hauptthema tritt vorwiegend immer in kompakter Vierstimmigkeit, leichter stilisiert und auf großen Klang berechnet auf. Eingeleitet wird es durch einen sehr spannenden Abschnitt, der das vorhin angegebene Paukenmotiv äußerst wirksam für den Chorsatz umbildet: in ein Unisono, bei dem der sehr tief hinabsteigende Sopran ersichtlich auf den breiten Brustton von Knabenstimmen oder Falsettisten rechnet. Das kleine Sätzchen wirkt außerordentlich lebendig, fast dramatisch, namentlich als es am Schluß mit kurzen Rufen: »jauchzet, frohlocket« kühn und heroisch die Höhe aufsucht. So ist auch der ganze Aufbau des Hauptsatzes in aller Einfachheit meisterlich. Allgemeines Jauchzen und Freuderufen beginnt. Dann erst äußert sich die Stimmung in klaren fortlaufenden Gedanken und diese Gedanken stehen zu einander im Verhältnis der Steigerung und Vertiefung. Der Mittelsatz geht in den ruhigen Ton frommer Andacht über. Sein Hauptthema:



wird von den Stimmen in Nachahmungen durchgeführt; bei den Worten »laßt uns den Namen des Herrschers verehren« folgt ein homophon gehaltener, wieder bewegter gestimmter Nachsatz, der die Verbindung mit dem Schlußteil des Chors, einer Wiederholung des Hauptsatzes, herstellt.

Nach dem Eingangschor beginnt der Solotenor den Bericht des Evangelisten in jenem dem Text im Einzelnen folgenden, melodisch reichen Stil, der Bach und seinen deutschen Zeitgenossen im Seccorecitativ eigentümlich ist. Von da ab besteht der erste Teil in Betrachtungen über das angekündigte Ereignis. Bedeutender als die Musik selbst, in die sie gesetzt sind, ist die Auffassung der Weihnachtsfeier, die Bach zugrunde gelegt hat. Es ist ein Weihnachten fast in Thomaeschen Farben, für das sich in jeglicher Art Kunst des 18. Jahrhunderts schwerlich Vor- und Seitenbilder finden. Bachs Gedanken sind auf den Gegensatz zwischen Christi Menschwerdung und zwischen seiner Göttlichkeit gerichtet und das Hauptgefühl, das ihn bewegt, ist die Rührung über das Opfer, das der Heiland der Welt gebracht hat. Der Glanz des Gottessohnes als Herr und König ist im wesentlichen auf die Baßarie: »Großer Herr und starker König« beschränkt; in allen anderen Sätzen klingt stärker oder schwächer schon das Leiden und Sterben Christi an. Die Adventsverse: »Wie soll ich dich empfangen« läßt Bach geradezu auf einen Passionschoral, auf den Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« singen. Das musikalische Hauptstück des Teils ist das Duett: »Er ist auf Erden kommen arm«, eine außerordentlich geistreiche, tief gedachte und tief wirkende Verschmelzung von Lied, Rezitativ und Choral, von einfachster Volksmusik und hoher Kunst. Wie aus der Ferne singt der Solosopran von Schalmeienmotiven umgeben den Choral »Gelobet seist Du, Jesus Christ« mit Weihnachtsworten; im

Vordergrunde fügt der Solobaß tief ergriffen fromme Bemerkungen hinzu. Erst am Schlusse des Teils kommt ein richtiger Weihnachtschoral, der Choral: »Vom Himmel hoch« aber zu innig liebevollen und zarten Gebetsworten: »Ach mein herzliebes Jesulein« und ganz einfach vom Chor vorgetragen. Nur in gedämpfter Farbe erinnert der Trompeten- und Paukenklang im Zwischenspiel noch einmal an den Eingangschor, an die Baßarie und an den freudigen Charakter des ersten Feiertags.

In der ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums herrscht noch etwas Adventsgeist, Schwermut und Nacht. Um so heller bricht der Tag in der zweiten Kantate herein und bringt die Bilder und Klänge, die wir am Christfest gewohnt sind, in höchster Schönheit und Weihe. Die Musik zum zweiten Feiertag ist der bedeutendste Teil des ganzen Werkes; in den Schlußchören, in der Altarie und in dem Pastorale enthält er Stücke, die unvergeßlich und in ihrer Art einzig sind.

Ganz besonders gilt das von dem Einleitungssatz, dem als »Sinfonia« bezeichneten Pastorale. Hätte Bach nichts weiter geschrieben als diesen Orchestersatz, er müßte genügen, seinen Namen zu verewigen. Es ist eine Vereinigung von Naturpoesie und hohen Christengedanken, von Idylle und Offenbarung, von Fantasie und religiöser Andacht in dieser Musik, wie wir sie so herrlich nicht zum zweitenmale haben. Und dabei ist die Anlage und Ausführung so einfach und volkstümlich als möglich.

Ein Thema für die Hirten: (Oboen und Schalmeien) (mf) (p) (mf)

ein anderes für die Engel: (Flöten und Violinen) (mf) (p) (mf) usw.

— damit wird alles bestritten. Aber was entwickelt Bach aus diesen Mitteln und ohne die Form des Siciliano zu verlassen für einen Reichtum an Empfindung und an

malerischen Anschauungen! Wie spielen da Erde und Himmel, die geheimnisvolle Feierlichkeit der Sternennacht und die unschuldige Fröhlichkeit naiver Menschen in und mit einander! Ganz am Schluß hat Bach auch in dieses Bild auf einen Augenblick eine leichte Passionswendung eingemischt.

Der Bericht des Evangelisten wird wie im ganzen Werke, so namentlich im zweiten Teile häufig durch lyrische Einlagen unterbrochen. Es gab keine Fülle von Ereignissen wie in den Passionen, die Mitteilungen waren in allen Einzelheiten im voraus jedem Hörer bekannt. Da erschien es Bach naturgemäß als die Hauptsache, der Stimmung Ausdruck zu geben, die durch sie hervorgerufen wurde. So folgt dem Satz des Evangeliums, daß die Hirten sich fürchteten, der Choral »Brich an, du schönes Morgenlicht« aber sinnvoll auf die Weise von »Ermuntre dich, mein schwacher Geist«, der Verkündigung des Engels selbst nach einem kurzen, begleiteten Baßrezitative die Tenorarie »Frohe Hirten eilt«. Spitta*) stellt fest, daß mit diesen beiden Stücken Bach einer Beziehung auf eine Sitte in den alten, zu seiner Zeit auch bei den Protestanten noch nicht vergessenen Weihnachtsspielen entsprochen habe. Diese ließen hier einen oder mehrere Hirten auftreten und ein Lob des Hirtenstands anstimmen. Die hiernach entbehrliche Tenorarie gehört zu den schwierigsten Sologesängen, die Bach, so wie so schwieriger als alle seine Zeitgenossen, überhaupt geschrieben hat. Man tut, wenn man nicht einer ganz vollendeten, namentlich geistig vollendeten Ausführung sicher ist, gut sie wegzulassen. Die bedeutendste unter den lyrischen Einlagen des zweiten Teils ist die schon erwähnte Altarie »Schlafe, mein Liebster«. Niemand sieht dieser Arie an, daß sie aus der Kantate zum Geburtstage des Kurprinzen stammt, in der sie vom Sopran (eine Terz höher) gesungen wird. Sie muß Bach besonders lieb gewesen sein, denn er setzt sich auch darüber

*) A. a. O. II, 411.

hinweg, daß die vorausgehenden Worte des Basses den Hirten eigentlich einen Chor auftragen. Die Komposition ist ebenso ausgezeichnet durch die Wiedergabe der Situation wie durch den Ausdruck der Stimmung. Das malerische Element, das den Hauptteil des Stückes trägt, kommt in der sanftbewegten, gleitenden Melodie: usw.
und in den sich hin und her wiegenden Rythmen des Basses zum Ausdruck, und am schönsten, wo sie die Instrumente still und heimlich spielen; die Empfindung kurz, aber intensiv in den Schlußtakten der einzelnen Abschnitte, in die die Arie sich im Hauptsatz gliedert. Der Mittelsatz »Labe die Brust« ist der zweiten Aufgabe ausschließlich gewidmet.

Die noch folgenden zwei Sätze der zweiten Kantate haben ganz oder halb dramatische Bedeutung. Den ersten, den Chor »Ehre sei Gott« singen die Engel allein, den andern, den Chorchoral: »Wir singen dir in deinem Heer« Engel und Hirten, und die Gemeinde mit dazu.

Das Hauptthema des Engelchors ist eine aus liturgischen Quellen abgeleitete Melodie:

Vivace.
Eh - re sei Gott. Eh - - - re sei Gott.

Sie setzt gleich in Engführungen ein, an denen alle Stimmen beteiligt sind. Niemanden aber wird sich der Eindruck kunstvoller Arbeit aufdrängen, sondern nur der, daß hier breit und erhaben große Freude zum Ausdruck kommt. Wo immer Bach die Worte »Und Friede auf Erden« in Töne gebracht hat, ist ihm das immer wieder mit eindringlicher, eigner Schönheit gelungen, stets hat er dafür neue überraschende Wendungen bereit. Hier gibt er sie in der einfach ruhigen Weise:

und Frie - - de auf Er - den

Sie erhält aber durch die Harmonie des Einsatzes (Sextakkord vom übermäßigen Dreiklang h-dis-g) einen ganz

merkwürdig romantischen Charakter, einen deutlichen Hinweis auf die schmerzvollen Lagen, in denen der Friede entbehrt wird. Mit einer einzigen Note hat da Bach ein Bild angedeutet, das bekanntlich Beethoven im Agnus Dei seiner Missa solemnis in breiten Zügen und mit großen Mitteln ausführt.

Der Schlußteil des Chors fugiert über das Thema:

und den Menschen ein Wohl . ge.fal . . len.

Bei diesen Worten schließen sich die Instrumente dem Ton der Singstimmen an; bis dahin haben sie durchaus ihre Motive für sich, lauter kurze knisternde Stakkato-Noten, aus denen der Schimmer des Wunderbaren sich über den Gesang der Engel breitet.

In dem Choral »Wir singen dir usw.«, der zu der weihnachtlichen Normalmelodie »Vom Himmel hoch« gesungen wird, kehren in den Zwischenspielen des Orchesters poetisch schön und abrundend die Motive des Pastorale wieder, das in den zweiten Feiertag hineinführte.

Für das Konzert zwingen schon Rücksichten auf Zeit und Aufnahmefähigkeit die folgenden vier Kantaten zusammenzuziehen und diesen Auszug auf eine Länge zu beschränken, die der der ersten beiden Kantaten ohngefähr gleich ist. Für Beibehalten und Weglassen wird in erster Linie der Lauf der Erzählung und die Wichtigkeit der berichteten Ereignisse maßgebend sein. Darnach kann keine dieser Kantaten ganz überschlagen werden, denn jede enthält ein Stück Geschichte. In der dritten handelt es sich um die Auffindung des Heilandkindes durch die Hirten, in der vierten um die Namensgebung, in den beiden letzten um die Ankunft der Weisen aus dem Morgenland und um die Nachstellungen des Herodes.

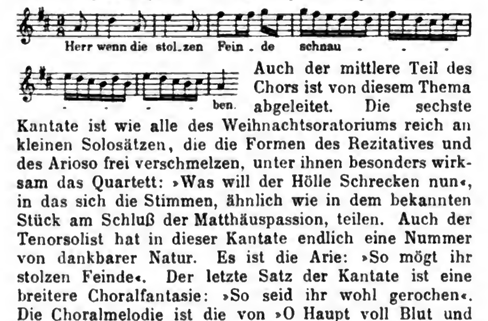
Von den Chören, die die letzten vier Kantaten einleiten, ist der bedeutendste der der fünften Kantate: »Ehre sei dir Gott gesungen«. Wenn man das ganze Weihnachtsoratorium in der Weise aufführt, daß die

ersten zwei Kantaten den ersten Teil bilden und die anderen zu einem gleichlangen zweiten vereint werden, so wird man diesen zweiten Teil am besten mit diesem Chor: »Ehre sei dir Gott« eröffnen. Der Text eignet sich dazu und noch mehr die Musik. Sie hat den hohen Stil der Bachschen Chöre stärker als der Eingangschor der dritten Kantate, »Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen«. Der der vierten »Fallt mit Danken, fallt mit Loben« ist im Weihnachtskreis überhaupt ein Fremdling, innerlich und äußerlich nähert er sich den Chorarien, die als Ersatz der alten gratiarum actio so schön die Passionen Bachs schließen. Von den Stücken der dritten Kantate kommen am meisten in betracht der dramatische Chor der Hirten: »Lasset uns nun gehen gen Bethlehem« auf das Thema: sehr lebendig aufgebaut und die Altarie: »Schließe mein Herze, dies selige Wunder« ein Seitenstück zu der der zweiten Kantate: »Schlafe, mein Liebster«. Sie ist in dem Mund der Maria gedacht und gehört zu den wenigen Originalsätzen, die der Sologesang des Weihnachtsoratoriums enthält.

Aus der vierten Kantate wird niemand den Schlußchoral »Jesus richte mein Beginnen« missen wollen. Neben ihm fesselt die Aufmerksamkeit besonders die Sopranarie »Flößt mein Heiland« und zwar als historische Kuriosität. Die Sängerin, die die Braut des Hohenliedes vertreten soll, stellt an den Heiland Fragen, die von dessen Stimme aus der Ferne mit »ja« und »nein« in denselben Tonfällen beantwortet werden, mit denen die Hauptsolistin schließt. Wir haben es also in diesem Stücke mit einer Verwendung des alten in Chor- und Sologesang, auch in der Instrumentalkomposition der vorhergehenden Jahrhunderte so wichtigen »Echos« zu tun und zwar ist diese Bachsche Arie wohl der letzte Fall seiner Art. In der dramatischen Kantate, aus der die Nummer übertragen ist, fragt Herkules das Orakel. Das Echo ist da also natürlicher an seinem Platze.

In der fünften Kantate steht unter den hervorragendsten Stücken zuerst der Chor der Weisen aus dem Morgenlande: »Wo ist der neugeborene König der Juden«, eine Probe ähnlich dramatisch, kurz und schlagend gehaltener Musik, wie sie Bach in seiner Matthäuspassion an vielen Stellen geboten hat. Eigen ist er aber in seiner Anlage durch die Unterbrechungen mit schönen, ausdrucksvollen begleiteten Rezitativen. An zweiter Stelle zeichnet sich das Terzett für Sopran, Alt und Tenor: »Ach wann wird die Zeit erscheinen« aus, schon deshalb, weil derartige Ensemblesätze in dem Werke und in der Zeit überhaupt selten sind. Unmittelbar vorher geht ihm eine Stelle im Sekkorezitativ »Und du Bethlehem im jüdischen Lande«, die sich gleichfalls stilistisch und durch reichen Gefühlston sehr hervorhebt.

Aus der sechsten Kantate paßt der Eingangschor »Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben« sehr gut an eine andere Stelle, nämlich dahin, wo der Evangelist von den tückischen Absichten des Herodes berichtet hat. Sein Hauptsatz geht über das siegesfreudige Thema:



Auch der mittlere Teil des Chors ist von diesem Thema abgeleitet. Die sechste Kantate ist wie alle des Weihnachtsoratoriums reich an kleinen Solosätzen, die die Formen des Rezitatives und des Arioso frei verschmelzen, unter ihnen besonders wirksam das Quartett: »Was will der Hölle Schrecken nun«, in das sich die Stimmen, ähnlich wie in dem bekannten Stück am Schluß der Matthäuspassion, teilen. Auch der Tenorsolist hat in dieser Kantate endlich eine Nummer von dankbarer Natur. Es ist die Arie: »So mögt ihr stolzen Feinde«. Der letzte Satz der Kantate ist eine breitere Choralfantasie: »So seid ihr wohl gerochen«. Die Choralmelodie ist die von »O Haupt voll Blut und Wunden«, dieselbe, die in der ersten Kantate den Anfang

der Choräle machte. So rundet sich also das Ganze schön ab und nochmals bringt Bach seine tiefsinnige Auffassung des Weihnachtsfestes zum Ausdruck.

Unter den 190 als echt beglaubigten Kirchenkantaten welche die große Bachausgabe mitteilt, befinden sich 53 Solokantaten, je zehn im 12., 20., 32. und 33. Jahrgang, die übrigen in Chorbänden (2, 7, 10, 35, 37) zerstreut. Der kleinere Teil fällt in Bachs Weimarsche, der größere in seine Leipziger Zeit und da überwiegend auf die hohen Feste und andere Zeiten, die an Kantorat und Chor besondere Ansprüche stelllen. Zuweilen, z. B. in den Kantaten: »Ich liebe den Höchsten« und »Er rufet den Schafen« hat sich da Bach sehr kurz gehalten: zwei Solonummern, Rezitative dazwischen und Choral. Oder er hilft sich mit fertigen langen Instrumentalsätzen auch solchen, die wie die Eingangssätze aus dem ersten und dritten brandenburgischen Konzert heute kirchlich beanstandet würden, er erledigt ferner manches Stück betrachtenden Textes, das Gesang verlangt als Rezitativ und begnügt sich endlich in den Arien selbst häufig mit Mittelgut. Dennoch verdienen diese Solokantaten eine größere Beachtung, als sie zeither in der Praxis gefunden haben. Denn wie bei den Chorkantaten werden die schwächeren Stücke durch die vollendeten und eigensten aufgewogen, wie sie erfüllt und beseelt auch die Solokantaten alle ein ausgeprägt evangelischer Geist; nur ganz wenige sehen vom Gemeindelied ab. Ja ähnlich, wie die Klavier- und Kammermusik der großen modernen Instrumentalkomponisten zu ihren Symphonien hinzugenommen werden muß, so ergänzen sie das Bild des klassischen Meisters der Kirchenkantaten und zwar nach zwei Seiten seiner Kunst, der poetisch-sinnigen und der dramatischen. Jene spricht aus Choralzitaten und kleinen Choralgebilden, wie sie das Weihnachtsoratorium auszeichnen, diese aus dem Erfassen und Schildern der Situationen, aus dem Lösen der Konflikte. Keine andere Kunst des damaligen Deutschland hat einen Bach und auch die Musik besitzt ihn nur einmal!

Den Zugang zu diesen Sätzen werden praktische Ausgaben, die vor allem das Akkompagnement stilgerecht vervollständigen, erleichtern müssen, eine allgemeine Verbreitung jedoch, wie sie Hammerschmidts Dialoge oder Tunders und anderer Komponisten geistliche Konzerte beanspruchen können, ist für die Mehrzahl der Bachschen Solokantaten deshalb nicht zu erwarten, weil sie in den Gesangpartien und in den konzertierenden Instrumenten außerordentlich schwer sind. Die Weimarschen, soweit sie sich feststellen lassen, sind populärer gehalten, die Leipziger aber spotten der bekannten Eingaben und Klagen Bachs über die Armseligkeit seiner Sänger und Spieler und setzen ein mehr als alltägliches Solistenmaterial voraus: in der Geläufigkeit und im Ausdruck virtuos geschulte Sopranisten, Altisten, Tenoristen und Bassisten, dazu bei allen Stimmen einen gewaltigen Umfang, für den Tenor insbesondere die aus den Passionen gefürchtete Höhe.

Die gesamten Stücke zerfallen in drei Gruppen: a) Kantaten für eine Solostimme, b) Dialoge und c) Kantaten für drei oder vier Solostimmen.

Aus der ersten Gruppe ist heute die Altkantate: »Schlage doch gewünschte Stunde« am bekanntesten, wohl durch Forkel, der sie 1802 in seiner Biographie mit zwei anderen namentlich anführt. Es ist nur das Fragment, wahrscheinlich der zweite Satz einer im übrigen verlorenen Kantate, die Bach entweder für einen Trauertag oder für ein Osterfest komponiert haben wird. Der Text enthält die Moral des Bachschen Osterglaubens: Da Christus dem Tod die Macht genommen, ist Sterben ein Gewinn. Sterben und Eingehen zu Jesus, zu den Lieben im Himmel, das ist wieder der bekannte Lieblingsgedanke des Komponisten. Immer wurde es ihm dabei warm, bis zum Ausbruch grimmiger Freude. Aber die Naivität und schwärmerische Inbrunst der Todessehnsucht hat er nirgends schöner ausgedrückt als in diesem »Schlage doch« mit seiner lieblichen, freundlichen, frohen, kindlichen Musik.

Ihr Ton führt darauf sie einer zarten Frauengestalt, einer »gläubigen Seele« in den Mund zu legen und die ganze Kantate, zu der die Arie gehört hat, unter den »Dialogen« zu suchen. Der Höhepunkt des dreiteiligen Stücks liegt in dem Mittelteil »Kommt ihr Engel«. Die »Campanella« d. i. die Mitwirkung zweier in H und E gestimmten Glöckchen gehört wesentlich mit zur Staffage des kleinen Tonbilds und zur Veranschaulichung der Spannung, mit der der letzte Stundenschlag erwartet wird. Auf den Orgeln der Hansestädte waren solche Glockenspiele noch bis in die neueste Zeit erhalten.

Nur zwei weitere Solokantaten leisten dieser Altarie im heutigen Konzert regelmäßiger Gesellschaft: die beiden Baßkantaten: »Ich habe genug« und »Ich will den Kreuzstab«, jene seit dem letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, diese erst seit wenigen Jahren Dank dem Programmbuch des Berliner Bachfestes und dem Eintreten Meschaerts. Auch sie behandeln den Gegensatz zwischen der Mühsal irdischen und der Seligkeit himmlischen Lebens und stammen beide aus Bachs rüstigster Zeit. Der Kantate: »Ich habe genug«, deren Text den Lobgesang des Simeon umschreibt, merkt man an der zweiten Arie »Schlummert ein ihr matten Augen« die Nähe der Matthäuspassion unmittelbar an. So meisterhaft wie dieser Satz das stille Glück, schildert der vorausgegangene »Ich habe genug« das Leiden und den Druck der Christenseele. In der aufschlagenden Sext, mit der das Hauptthema einsetzt, tut sich ein wahrer Berg von bitterer Erfahrung und Weltüberdruß auf, in einer weniger frommen Zeit würden Töne der Verzweiflung die Fortsetzung gebildet haben. Im Autographenband der Bachausgabe (Jahrg. 44) findet sich auf dem 53. Blatt eine Fassung der Kantate für Frauenstimme, dem Klavierbüchlein für Anna Bach von 1725 entnommen; es ist aber kaum möglich, sie für die ursprüngliche zu halten. Nur der Baßklang gibt die ganze Schwere der Empfindung wieder, die den Satz so tief einprägt.

Die Kantate »Ich will den Kreuzstab gerne

tragen« wendet sich wie die Altarie »Schlage doch« viel der Tonmalerei zu, im ersten Satz der Schilderung der Lasten und Mühen des Kreuzträgers, im zweiten (mit einer Wellenfigur des obligaten Cellos) der von Meer und Schifffahrt. Die Größe der Komposition liegt in der Einführung der Stelle: »Da leg' ich den Kummer auf einmal ins Grab«, die auf leichten Triolen volkstümlich und wie ein Kinderlied hingleitend zu dem vorherigen Ernst auf lieblichste kontrastiert. Mit dem schließenden Choral, der noch dazu statt in Gmoll in Cmoll steht, erhält die düstere Empfindung das letzte Wort, aber in dem vorausgehenden Rezitativ: »Ich stehe fertig usw.« klingt ganz unerwartet die kindliche Triolenmelodie noch einmal an. Das ist Bachsche Poesie im Formenbau.

Handelt sich's um Bachsche Solokantaten für Sopran, so seien leistungsfähige Sängerinnen auf »Jauchzet Gott in allen Landen«, auf »Falsche Welt, dir trau ich nicht« und auf »Ich bin vergnügt mit meinem Glück« aufmerksam gemacht, insbesondere auf die erste (12. Jahrgang der Bachausgabe), deren freudige Musik eine Meisterin der Koloratur verlangt. Im ersten und letzten Satz hat sie mit der Trompete zu konzertieren. Der Beschaulichkeit und Gemütstiefe sind das begleitete Rezitativ: »Wir treten zu dem Tempel an« und der vorletzte Satz: »Sei Lob und Preis mit Ehren« (eine Choralbearbeitung, in der das Orchester über fröhliche Motive fugiert, die Sängerin die Kirchenmelodie »Nun lob mein Seel« mit kleinen Verzierungen vorträgt) gewidmet.

Unter den Solokantaten für Alt steht die Komposition von »Widerstehet doch der Stunde« obenan. Sie setzt ungewöhnlich und kühn gleich mit freier Dissonanz ein und läßt schon hierdurch keinen Zweifel darüber, daß eine erregte Seele spricht und eine Künstlerin des Ausdrucks verlangt wird. Die Kantate gehört mit der weitern, sehr schön melodischen, den Lebensüberdruß ergreifend edel singenden Altkantate: »Vergnügte Ruh« zu den wenigen Ausnahmen, in denen Bach vom Choral abgesehen hat. In einer dritten Altkantate: »Gott allein soll mein

Herze haben« ist die Einleitung der ersten Arie durch die Mischung von Rezitativ und Gesang sehr eigen, die Arie selbst fesselt koloristisch: die Singstimme konzertiert mit der Orgel. Diese konzertierende Orgel kommt nach dem Jahre 1730 bei Bach häufig vor, so gleich in einer weitern Altkantate: »Geist und Seele wird verwirret«. In diesem sehr schweren, aber durch einen kräftigen Grundton hervorragenden Stücke dient das Konzertieren, Nachahmen und das Dazwischenspielen unter anderm auch zum Ausdruck der Verwirrung.

Eine durch ihre Kürze zum Zwischenstück sehr geeignete Solokantate für Tenor ist: »Meine Seele rühmt und preist«. Die durch frische Erfindung und geistreiche Führung bedeutendste »Ich weiß, daß mein Erlöser lebt« stammt aus der Weimarschen Zeit. Eine dritte: »Ich armer Mensch, ich Sündenknecht«, die Spitta um 1732 setzt, ist etwas ungleich und durch die enorme Höhe nur wenigen Sängern zugänglich. Den Schluß bildet derselbe Flittnersche Choral, der in der zweifelhaften Lukaspassion so anheimelnd hervortritt.

In der zweiten Gruppe, in den »Dialogen« ist das bekannteste und wohl auch bedeutendste Stück die Kantate: »O Ewigkeit, du Donnerwort«. Wie bei anderen Komponisten sind auch bei Bach diese Dialoge durchaus nicht immer Duette. Hier können sich »die Furcht« (Alt) und »die Hoffnung« (Tenor) in ihrer Auffassung des Todes nicht einigen. Da tritt eine dritte Stimme, die des heiligen Geistes (Baß) hinzu und beruhigt mit dem Bibelwort: »Selig sind die Toten« Streit und Zweifel, wie das in dem in den »Actus tragicus« eingeschobenen Dialog die Stimme des Heilands tut. Mit dem Hinzutritt des Basses endigt dies Stück, den förmlichen Schluß gibt der Chor mit dem Ahleschen Choral »Es ist genug«.

Bekanntlich hat Bach über den Text »O Ewigkeit, du Donnerwort« auch eine große Chorkantate komponiert. Sie ist viel leidenschaftlicher gehalten, ähnelt aber dem Dialog darin, daß das Orchester an der Darstellung einen wesentlichen Anteil nimmt. Im ersten Satz geschieht das

in der Weise, daß den Instrumenten die entgegengesetzten Stimmungselemente übertragen sind: Die Streichinstrumente führen ein tiefgelegtes tremolierendes Sechzehntelmotiv durch, das auch in anderen Kantaten wiederkehrt, wenn an das Grollen des fernen Donners erinnert werden soll, die Bläser stellen sich mit bittenden und schmeichelnden melodischen Figuren entgegen, die bald die Stimme der »Hoffnung« und später die »Stimme des heiligen Geistes« aufnehmen. Das ist also der Gegensatz von Furcht und Hoffnung. Er kommt in den Singstimmen in anderer selbständiger Form zum Ausdruck. Der Alt (die Furcht) singt breit und schwer gedrückt den Choral, der Tenor (die Hoffnung) mutige, frohe Weisen. Der Eingangssatz des Dialogs ist also der Form nach eine äußerst malerische, bewegte und sinnreiche Choralfantasie. In dem Rezitativ, das die Fortsetzung dieses Duetts bildet, ragen die Stellen hervor, an denen die Deklamation in gemessenen Gesang und Tonmalerei übergeht. Der Alt verbreitet sich auf dem Bild der »Martern«, der Tenor auf dem »Ertragen« der Last. In dem folgenden Duett: »Mein letztes Lager will mich schrecken« klingen aus der Oboe und dem Instrumentalbaß die Rhythmen eines jener langsamen Reigen, die aus der neueren Musik verschwunden sind. Bach will auf einen Totentanz anspielen. Um das noch deutlicher zu machen, fügt er der Solooboe noch eine Solovioline bei, die wie ein Gespenst immer die Skala hinab und hinauf rennt und gleitet. Die Singstimmen sind dem Instrumentalsatz »aufgeschrieben«, der Tenor mit durchaus charaktervollen Schlußstellen, der Altpartie, als der Stimme von Klage und Furcht, muß der Vortrag etwas nachhelfen. Erst im nächsten Rezitativ schlägt sie wieder deutlicher den Ton des Todesgrauens an und da kommt schon nach der ersten Zeile die Stimme des heiligen Geistes »Selig sind die Toten« und damit der Höhepunkt der Komposition, vorausgesetzt, daß die schöne, balsamisch ruhige Baßmelodie auch mit einem schönen und farbenreichen Akkompagnement versehen wird. Dreimal ruft die Stimme aus der andern

Welt, dann bekennt sich auch die Furcht zur Hoffnung und zum Glauben.

Was an diesem Beispiel ergreift und entzückt, kehrt in allen Dialogen Bachs wieder: die Meisterschaft in der Herausarbeitung des Gegensatzes, die verklärte überirdische Schönheit, in der bei allen diesen Stücken nach Kampf, Angst und Zweifel endlich der Seelenfrieden einzieht. In der Vorbereitung und Einführung dieses dramatischen Moments zeigt sich Bach mit seinen Dialogen allen Vorgängern nicht musikalisch, aber persönlich überlegen. Sollen welche herausgehoben werden, so wird die Wahl auf »Selig ist der Mann« und auf »Ach Gott, wie manches Herzeleid« fallen müssen. Jener, ein richtiges Duett (Sopran und Baß), für den zweiten Weihnachtsfeiertag komponiert, zeichnet sich durch die Weite und den Reichtum der von Schlummerfantasien bis zu Händelscher Kraft schreitenden Stimmungsentwicklung aus, dieser durch eine poetische Choralkunst höchster Art. Wie da der frei erfundene Baß dem im cantus firmus bangenden Sopran zuspricht, das ist unvergeßlich lebensvoll. Auf der Seite des Trösters stehen auch die Instrumente, in dem letzten Satz, wo die bangende Seele den Choral »Ach Gott, wie manches Herzeleid« nochmals und noch schwermütiger als am Anfang des Werkes anstimmt, tragen sie eine geistreiche Anspielung auf »Wachet auf, ruft uns die Stimme« hinein. Ebenfalls Duette für Sopran und Baß und ebenfalls sehr schön sind die Dialoge: »Liebster Jesu, mein Verlangen« und »Ich geh und suche mit Verlangen«, letzterer noch formell durch Verknüpfung von früheren und späteren Abschnitten fesselnd. Auch die Kantaten »Der Friede sei mit dir« und die besonders schöne »Ich lasse dich nicht« (Sopran und Tenor) gehören in diese Klasse. Unter den dreistimmigen Dialogen ragen die Nummern: »Jesus schläft«, »Mein liebster Jesus ist verloren« und »Schau lieber Gott wie meine Feinde« hervor, die erste durch die Kombination von Seelenschilderung und Naturmalerei, die zweite durch die Verwandtschaft mit

»O Ewigkeit, du Donnerwort« und durch die Innigkeit des Bittens. Auch sie bringt den Flittnerschen Hauptchoral aus der strittigen Lukaspassion. Die dritte »Schau lieber Gott« fängt ausnahmsweise mit dem vierstimmigen Choral an. In den eigentlichen Kunstsätzen fesselt der Gegensatz zwischen der Ruhe der Stimme Gottes und der immer neuen Erregung der Kleingläubigen.

Die dritte Gruppe der Bach'schen Solokantaten, die der vierstimmigen, der noch einige dreistimmige, die nicht Dialoge sind, eingereiht werden müssen, ist die stärkste und verwunderlicher Weise auch die unbekannteste. Gewiß sind vier gute Solisten schwerer zu beschaffen, als einer oder zwei, aber dieser Mehraufwand wird durch die Mannichfaltigkeit der in diesen Werken enthaltenen Kombinationen und Klangbilder so reich belohnt, daß gerade sie neben den Dialogen sich zur Einführung in die Bachschen Solokantaten am besten eignen. Unter den vierstimmigen sind Hauptstücke: »Wahrlich, ich sage euch«, »Bisher habt ihr nichts gegeben«, »Siehe, ich will viel Fischer aussenden«, »Süßer Trost, mein Jesus«, »Die in der Angst nach dem Herrn rufen«, »Ach ich sehe, da ich jetzt zur Hochzeit gehe«, »Nur jedem das Seine«. »Wo gehest Du hin?«, »Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe«, »Meine Seufzer, meine Tränen«, unter den dreistimmigen: »Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem«, »Erfreute Zeit im neuen Bunde«, »Schau, lieber Gott, wie meine Freunde«, »Ich steh mit einem Fuß im Grabe«, »Was soll ich aus Dir machen, Ephraim?«

Wie schon erwähnt, ist von den sämtlichen Kirchenkantaten S. Bachs zu Lebzeiten des Komponisten nur eine einzige, die Mühlhausener »Gott ist mein König« (1708) in Druck gekommen. Eine besondere Zurücksetzung Bachs darf man darin nicht erblicken. Denn auch die Kirchenkantaten der G. Benda, Gessel, H. Graun, Hoffmann, Kellner. Kirchner, Römhild, Tag, Wendel, Wirbach, Wundsch und andrer mit vollständigen Jahr-

gängen hervortretender Mitarbeiter, überhaupt alle evangelischen Kirchenkantaten blieben ungedruckt. Das »Thematische Verzeichnis usw.« von Breitkopf & Härtel sagt noch im Jahre 1770 ausdrücklich, daß niemand in Deutschland gern nach gedruckten Noten musizierte. Burney's Tagebuch begründet ziemlich zu gleicher Zeit für Italien den Mangel an gedruckter Musik mit der Wut nach Neuigkeiten und der Kurzlebigkeit der meisten Kompositionen. Es verlohne sich nicht, Mühe und Kosten auf Stich- und Kupferplatten zu verwenden. Bei den protestantischen Kirchenkantaten kamen aber als wichtigstes Hindernis noch die schon erwähnten partikularistischen Abweichungen in Text und Melodie der Choräle hinzu.

Mit Recht aber nehmen wir daran Anstoß, daß die wenigen Schriftsteller, die von der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ab von Bach als Kantatenkomponisten Notiz nahmen (Scheibe, Hiller, Schubart) ihn in eine Reihe mit Kegel, Kramer, Pfeiffer und Genossen und nicht wie wir obenan stellen. Daß die Ursachen dieser Verkennung in der Herrschaft der italienischen Musik und im Rationalismus lagen, ergibt sich aus der Geschichte der Kirchenkantate nach Bach. Die Kantaten der Bach vorausgegangnen Generation, die des Weißenfelser Krüger z. B. stehen ihm näher, als die der ihm folgenden, als die (handschriftlich vorhandenen) Arbeiten seiner Schüler J. L. Krebs, G. Homilius, oder seiner Amtsnachfolger Doles und Hiller. Am ersichtlichsten entfernen sich die spätern Kantatenkomponisten von Bach und seinen Zeitgenossen in der Stellung zum Choral. Wohl kommt er in der einfachen Kirchenform am Anfang oder am Schluß, auch etwa zu einem Duett verarbeitet noch vor. Aber die großen Choralfantasien, in die besonders Bach die ganze Fülle von Geist, Herz und Kunst gelegt hatte, verschwinden und machen der Chorarie Platz, die in den Kantaten der in italienischer Schule erzognen Deutschen wie G. Naumann schon früher ein Hauptstück gewesen war. Wenn die Kantaten zugleich auch beträchtlich kürzer wurden, so kann man das vom kirchlichen Stand-

J. L. Krebs, G. Homilius, Doles, Hiller.

G. Naumann.

punkt aus kaum ins Schuldbuch der Aufklärungsperiode schreiben. Sie hat jedoch durch ihre Gleichgültigkeit gegen die musikalische Liturgie indirekt sehr stark zum Verfall der Kirchenkantate beigetragen. Die von Forkel mit Recht lebhaft beklagte Preisgabe von Schul- und Kirchenchören hat auf diesem Gebiet die Fruchtbarkeit besonders stark unterbunden und wie immer in der Kunst ging da mit der Quantität auch die Qualität zurück. So ist ähnlich wie die Klaviersonate nach Beethoven, die Kirchenkantate nach Bach von der größten bis dahin erreichten Höhe jäh in eine Krisis geraten, von der sich zur Zeit nicht absehen läßt, wie sie enden wird.

Es haben allerdings noch bis in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sächsische Kantoren mit dem alten Fleiß in der Kantate weitergearbeitet, es sind auch Kantaten bekannter Komponisten, Ehregott Weinligs, Theodor Weinligs, A. Rombergs, G. Schichts, F. Schneiders ins Konzert gedrungen. Aber dauernd gehalten haben sich da nur C. M. v. Webers Kantaten: »Ernte- und Friedensfeier«, »Kampf und Sieg«. Seit vierzig Jahren sind auch sie aus den Listen gestrichen, seine schöne Choralkantate »In seiner Ordnung schafft der Herr« ist überhaupt wenig beachtet worden. Der durch Mendelssohns früher erwähnte Psalmenkantaten gegebne Anstoß hat einigen Erfolg gehabt. R. Schumanns geistliche Kantaten »Neujahrslied« und das »Adventslied« sind ihm zu danken. Beiden liegen Dichtungen von F. Rückert zugrunde, die jedem neuen Gesangbuch zur Zierde gereichen würden, musikalisch gehört das »Adventslied« zu den Stücken, die allgemein gekannt zu sein verdienten. Melodienreich und eingänglich bis zum volkstümlichsten tut nur die zerstückte Anlage seiner Gesamtwirkung einigen Abbruch.

E. Weinlig, Th. Weinlig, A. Romberg, G. Schicht, F. Schneider. C. M. v. Weber.

R. Schumann.

Felix Draeseke hat denselben Text einige Jahrzehnte später wieder und im Ganzen kraftvoller als Schumann komponiert. Mit ihm stimmt er in dem Bestreben ein den Kirchenton anklingen zu lassen. Das Baßsolo des ersten Satzes »Dein König kommt in nied-

F. Draeseke.

ren Hüllen«, der Mittelsatz über die Worte »O großer Herrscher ohne Heere« sind moderne Choralsurrogate bester Art, Marschmotive des Orchesters stellen sie in einen szenischen Rahmen. Inspiration ist überall in dieser Kantate zu merken, die größte äußere Wirkung liegt im zweiten Teil. Doch ist sie von einem ähnlich guten Solosopran abhängig, wie ihn die Neunte Symphonie verlangt. Auch M. Hauptmanns früher häufiger im Konzert aufgeführte Kantaten: »Und Gottes Will' ist dennoch gut« und »Nicht so ganz wirst meiner du vergessen« schließen an Mendelssohn an, an dessen »Verleih' uns Frieden« und andre begleitete Motetten. Ihre schlicht demütige, etwas gedrückte Frömmigkeit macht sie eigen, ihre knappe Einsätzigkeit weist sie nicht nur von der Bachschen Kantate weit weg, sondern widerspricht überhaupt dem alten Kantatenbegriff. Hauptmann hat sie deshalb »Kirchenstücke« benannt. Von solchen ähnlichen geistlichen Miniaturkantaten der Hauptmannschen Zeit ist M. Bruchs »Jubilate, Amen« (die Dichtung von Freiligrath) als die poetisch bedeutendste den Konzertinstituten in Erinnerung zu bringen. Wer diese Altersgenossin von »Frithjof« und »Schön Ellen« kennen gelernt hat, behält die Refrains des über Chor und Orchester schwebenden Solosoprans lebenslang im Gedächtnis.

M. Hauptmann.

M. Bruch.

Von den mehrsätzigen Kirchenkantaten der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts verdient die »Trauerkantate auf Friedrich VII.« des Dänen J. P. E. Hartmann noch heute eine allgemeine Beachtung. Zu einer regeren Produktion gab Luthers vierhundertster Geburtstag Veranlassung. Unter den durch ihn hervorgerufenen Festkantaten ist A. Beckers Reformationskantate ein Werk von bleibendem Wert. Sie schildert dramatisch anschaulich wie der protestantische Trutzchor: »Ein' feste Burg ist unser Gott« aus kleinen Keimen ins Große und Volle wächst. Historische Treue hat der Komponist dabei nicht angestrebt, wahrscheinlich auch nichts davon gewußt, daß einzelne Motive dieser im heißen Guß dahin-

J. P. E. Hartmann.

A. Becker.

strömenden Kraftmelodie in der Niederländischen Schule und in der Meistersingerei wurzeln. Aber seine Kantate ist eine der geistreichsten und effektvollsten Leistungen auf diesem Gebiete und hat vielleicht etwas dazu beigetragen, daß auch außerhalb des Kirchendienstes stehende Musiker sich ihm wieder zuwendeten. Unter ihnen hat H. v. Herzogenbergs »Totenfeier«, eine edle Komposition, in der die Bachsche Choralkunst wieder auflebt, einen Platz obenan.

H. v. Herzogenberg.

Gleich beachtenswert ist unter den in letzter Zeit in Druck gekommenen Kirchenkantaten G. Schrecks sinnige, fantasievolle, mit strengen Formen modernen Geist und Effekt verbindende Komposition von »Gott ist die Liebe«. Durch die Aufführung auf dem Königsberger Musikfest ist die (noch nicht veröffentlichte) »Krönungskantate« von C. Bernecker rühmlich bekannt geworden. Neue Beiträge zur Choralkantate verspricht Max Reger, zunächst zu den Hauptfesten des evangelischen Kirchenjahrs. Ein Weihnachtsstück eröffnet diese willkommne Sammlung, ein Variationenzyklus über: »Vom Himmel hoch da komm ich her« für Soli, Kinderchor, Gemeindegesang, Violinen und Orgel. Der Choral wird hier fünfzehnmal und mit Ausnahme eines Verses in der einfachsten kirchlichen Form, aber mit reicher und sicher wirkender Abwechslung im Klang angestimmt. Dem Solosopran folgen dreistimmiger, dann vierstimmiger Kinderchor, an andern Stellen der Gemeindechor, a capella-Quartette von Solostimmen, auch der Soloalt und der Solotenor haben ihre Abschnitte, Sopran und Alt bringen ein Duett, das volle Ensemble aller verwendeten Kräfte schließt die Komposition rauschend ab. Reger hat davon abgesehen das Thema zu erschöpfen, es kommt nicht ein einziges Mal als Baß, wo es unter andrem eine Kombination mit »Ein feste Burg« erlaubt. Seine Kraft richtet er auf die Erfindung und Durchführung kleiner kontrapunktischer Motive. Zum Teil führen sie von der Weihnachtspoesie etwas weit ab ins Trübe und Künstliche, bringen aber auch sehr viel

G. Schreck.

C. Bernecker.

M. Reger.

Sinniges, namentlich in Ausklängen und kurzen Nachspielen, das Beste dieser Art in der Verknüpfung des Chorals mit dem volkstümlichen Christnachtslied: »Stille Nacht, heil'ge Nacht«.

E. Bossi.

Als biblische Kantate hat auch Enrico Bossi seine in deutschen Konzerten häufiger mit Erfolg aufgeführte Komposition des Hohenlieds (canticum canticorum) für Sopran- und Baritonsolo, Chor, großes Orchester und Orgel veröffentlicht. Der begabte Italiener unterscheidet sich aber von den vielen Tonsetzern, die seit den Zeiten der Niederländer dieses merkwürdigste Stück des Alten Testaments in Musik gebracht haben dadurch, daß er mit einigen vereinzelten Bibelerklärern die rätselhafte Dichtung dramatisch auffaßt, den (lateinischen) Text an Frau (la sposa), Mann (lo sposo) und einen Chor der Gefährten verteilt und ihn in drei Akte gruppiert. Damit rückt seine Kantate zu den oratorischen Bibelidyllen in die Nähe von O. Goldschmidts »Ruth«, scheidet aber aus der Gruppe Kirchenmusik aus. Die Einflechtung der liturgischen Hymne: Pange lingua in den zweiten und dritten Teil ändert daran nichts.

Nach wie vor bleibt die Kantate ein wesentlich protestantischer Musikzweig und droht als solcher zu verdorren. Das Konzert kann mit beitragen ihn zu erhalten, die durchgreifende Hülfe muß aber die Kirche selbst bringen. Sie besteht in der Errichtung von Schulen für Kirchenmusik und in der Vermehrung geschulter und disziplinierter Kirchenchöre!





REGISTER.



Berichtigungen.

Seite 6 Zeile 26 lies **dann** statt denn.
» 8 » 36 » Löbejun statt Löbijun.
» 14 » 36 » Vereeniging statt Vereeningung (auch später).
» 22 » 5 » Walther statt Walter (ebenso später).
» 24 » 14 » Soliloquenten statt Sololoquanten.
» 32 » 28 » **saust** statt zieht.
» 56 fehlt am Rande: Telemann.
» 72 Zeile 36 lies **der** Form statt in Form.
» 102 » 2 » Mizler statt Mitzler.
» 109 » 1 » Holzbauer statt Holzbaur (ebenso später).
» 141 » 24 » Fachgenossen: statt Fachgenossen;
» 141 » 36 » Eslava statt Estava.
» 143 » 24 » Tournai statt Teurnai.
» 143 » 30 » Davey statt Davay.
» 144 » 7 » **B.** de Padua statt G. de Padua.
» 155 im Notentext lies lingua statt tingu.
» 156 Zeile 10 fehlt hinter Expert: *.
» 168 » 38 lies Virtudo statt Virtido.
» 171 » 11 » **Chorant**iphonie statt Chororantiphonie.
» 174 » 11 » **R.** Ahle statt H. Ahle.
» 175 1. Zeile der Anmerkung lies der Kaiser statt des Kaiser.
» 175 Zeile 28 lies Leo, Durante statt Leo Durante.
» 192 » 13 » **J.** G. Naumann statt C. G. Naumann.
» 193 » 29 » Kapellmeister statt Kapellmeisten.
» 194 » 36 » Seiffert statt Seifert.
» 195 » 17 » Kyriefuge statt Kyrienfuge.
» 195 » 32 » Motetten statt Motteten.
» 202 in der zweiten Notenzeile fehlt vom 2. zum 3. Takt der Bindebogen.
» 209 Zeile 32 lies Ausruf statt Aufruf.
» 213 » 30 » Quartett statt Quartet.
» 224 » 37 » Sabaoth statt Sabbaoth.
» 253 » 32 » schwäch**ste** statt schwächster.
» 254 » 20 » ihnen statt ihren.
» 255 muß im 1. Takt des ersten Notenbeispiels c eine halbe Note sein, im Text Dei Patris statt Dei Patrii stehen.
» 260 vorletzte Zeile muß der Name Ed. Smyth entfernt und in die nächste hinter Ravanello gesetzt werden.
» 261 Zeile 16 bis 19 statt: »Sie ersetzt usw.« bis »dem Kyrie schickt sie« lies: »Gloria und Credo fallen weg, Graduale und Offertorium erhalten ständigen Text, jenes die Sequenz: Dies irae, dieses die Hymne: Domine Jesu Christe; dem Kyrie geht usw.«

Seite 263 Zeile 37 lies **1676** statt 1706.

» 267 » 24 » **Sätze** statt Säze.

» 275 » 29 » **Mayr** statt Mayer.

» 295 » 33 » **den** statt drn.

» 305 » 19 » **Requiem** statt Requem.

» 305 » 27 » **Bilde** statt Blde.

» 308 » 29 » Orchester**ein**leitung statt Orchesterleitung.

» 311 » 5 » Geschi**ck** statt Geschickt.

» 313 » 35 » Ab**gehen** statt Abgehehen.

» 316 » 13 » Einz**elz**ügen statt Einzügen.

» 318 » 11 » **durch** besondere statt noch besondere.

» 324 » 20 » Draes**eke** statt Draesecke (ebenso später).

» 334 » 6 fehlt nach Melodie das Komma.

» 334 » 7 muß nach natürlich das Komma wegfallen.

» 344 » 28 lies ani**ma**n statt aninam.

» 351 » 23 » **Alarm** statt Allarm.

» 352 » 27 » Über**sicht** statt Überstich.

» 356 » 16 » Cherubi**m** statt Cherubin (ebenso später).

» 357 » 8 fehlt vor des Orlando das Wort »gebrachte«.

» 357 » 10 lies **Ortiz** statt Orti.

» 357 » 10 » (am Rande): Ane**rlo** statt Anerios.

» 361 » 10 » **Vouchsafe** statt Youch safe (ebenso später).

» 362 » 16 » Ca**nn**ons statt Canons.

» 364 lies am Rande: Jomel**li** statt Jomellis.

» 371 Zeile 25 lies ver**sch**iedene statt verchiedene.

» 372 » 10 » **Megerle** statt Megerlin.

» 373 » 35 » Gue**rr**ero statt Guerero (ebenso später).

» 374 » 1 » **G.** B. Martini statt C. B. Martini.

» 375 » 36 » Bd. **IV** statt Bd. XXV.

» 387 » 3 » ihrem statt seinem.

» 387 » 5 » **ihres**gleichen statt seinesgleichen.

» 396 » 38 » Baini statt Batni.

» 398 » 1 » Stol**tz**er statt Stolzer.

» 398 » 37 » Bd. III[2] statt Bd. III S. 2.

» 401 » 27 » Gi**ov**anni statt Givoanni.

» 403 » 35 » Hammeri**ch** statt Hammerick.

» 408 » 6 » **Si**nfoniae statt Synfoniae.

» 408 » 31 » Herzlich**keit** statt Herzlichket.

» 411 » 29 » W**ie**derholung statt Widerholung.

» 438 » 3 » **que**ant statt qeuant.

» 438 » 5 » Fauxbour**don**s statt Fauxbourdors.

» 438 erstes Randwort lies: Obrec**ht** statt Obrechü.

» 438 Zeile 9 lies Klein Koor statt Kleen Chor.

» 442 » 8 » **mit** statt mi.

» 445 » 21 » kano**n**ischen statt kanonnischen.

» 445 » 36 » **Co**nstantinus statt Canstantinus.

» 448 erstes Randwort lies: Martela**ere** statt Martelaeres.

Seite 449 Zeile 22 lies **Emendemus in melius** statt Ememdemus, in melius
» 450 Zeile 29 lies Himmel statt Himmet.
» 454 » 20 » Josquin statt Josquim.
» 455 » 9 » Animuccia statt Anamuccia.
» 457 » 14 » Bernardino statt Bernardio.
» 464 » 4 » verwischt statt verlöscht.
» 467 » 22 » magnum statt magnus.
» 475 » 21 » Franck statt Frank.
» 475 » 21 » **A.** v. statt M. v.
» 475 » 24 » Staden statt Stade.
» 475 » 24 » **Ch.** Flor statt Th. Flor.
» 475 » 25 » Löhner statt Lehner.
» 476 » 10 » Gumpeltzhaimer statt Gumpoltzhaimer.
» 478 » 21 » Von statt Vor.
» 489 im Notenbeispiel lies **vertritt** statt entritt.
» 489 Zeile 14 lies aber statt eben.
» 493 » 18 » semplice statt semplici.
» 501 fehlt als Randwort: Peter Cornelius.
» 502 Zeile 31 ist nach sondern das »auch« zu streichen.
» 506 » 18 lies ecclesiastici statt ecelesiastici.
» 507 » 2 » Selve statt Salve.
» 508 » 4 » Cesare statt Cesares.
» 509 » 14 » einer statt eine.
» 514 fehlt am Rande: A. Hammerschmidt.
» 517 Zeile 20 lies: Francesca statt Giulia.
» 517 » 20 » ihrer liberazione di Ruggiero statt Ruggiero fidele.
» 519 » 13 » Instrumenten**mit**wirkung statt Instrumentenwirkung.
» 520 » 38 » weshalb sich **z. B.** die statt weshalb sich die.
» 522 fehlt am Rande: R. Ahle.
» 526 Zeile 21 lies Zachau statt Zachaus.
» 534 fehlt am Rande: Bach, Nun ist das Heil und die Kraft.
» 548 Zeile 13 lies Mühlhausener statt Mühlhauser.
» 555 » 9 » frohlocket statt frohlockt.
» 555 » 13 » Besler statt Beßler.
» 557 » 8 » musica statt mucica.
» 557 » 15 » Thomasche statt Thomaesche.
» 557 Schluß der Anmerkung lies: B. **W.** statt B. G.
» 562 Zeile 9 lies **Rhythmen** statt Rythmen.
» 562 » 27 » Niemandem statt Niemanden.
» 569 » 30 » Sünde statt Stunde.

Zu S. 59 sei bemerkt, daß die Frage nach der Echtheit von Händels Johannespassion nicht berührt ist, weil das Buch schon gedruckt war, als sie von D. Rendall (im Januarheft der Zeitschrift der I.M.G.) aufgeworfen wurde.



